1

Biblioteca Critica della Letteratura Italiana
diretta da FRANCESCO TORRACA

FRANCESCO COLAGROSSO

LA PRIMA TRAGEDIA
DI
ANTONIO CONTI

Nuova edizione accresciuta

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

1898

BIBLIOTECA CRITICA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA

DA

FRANCESCO TORRACA

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE

1898

FRANCESCO COLAGROSSO

LA PRIMA TRAGEDIA

DI

ANTONIO CONTI

Nuova edizione accresciuta

IN FIRENZE

G. C. SANSONI, EDITORE

1898

PRINTED IN ITALY

La prima tragedia scritta da Antonio Conti fu il *Cesare*. L'argomento era vecchio: Pier Iacopo Martello lo considerava come lo scoglio dei poeti tragici, e l'avrebbe proposto volentieri a qualcuno dei suoi rivali. [1]

Iacopo Grévin pubblicava il 1561 [2] in Parigi un suo *Cesare*, e nel discorso preliminare avvertiva che dalla tragedia del suo maestro Mureto, scritta in latino sullo stesso soggetto, egli aveva tratto alcuni sentimenti, e s' ingannavano quelli, che lo avevano creduto un plagiario.[3] Il 1594 stampavasi in Verona

[1] Vedi la lettera scritta in francese dall' Algarotti all' abate Franchini, e premessa alla *Morte di Cesare* del Voltaire (*Oeuvres complètes* de Voltaire, t. II, p. 302, Basle 1784).

[2] Il Cesarotti nel suo *Ragionamento sopra il Cesare del signor di Voltaire* (*Opere*, vol. XXXIII, p. 308, Firenze MDCCCX) ha per data della tragedia del Grévin il 1560; ma io ho seguito il Quadrio (*Della storia e della ragione d' ogni poesia*, vol. III, p. 124, Milano MDCCXLIII), il quale cita con maggior precisione la edizione parigina.

[3] Al Collischonn (*Jacques Grévin's Tragödie « Caesar » in ihrem Verhältniss zu Muret, Voltaire und Shakespeare*, Marburg 1886), dopo un minuto confronto delle due tragedie, resulta che i versi latini del Muret, tradotti a parola o liberamente in

il *Cesare* di Orlando Pescetti, che passa per la prima tragedia di tale argomento composta in italiano. Lo Shakespeare il 1601 scriveva il *Giulio Cesare*,[1] una delle sue « farse mostruose » piú che tragedie, dice il Quadrio, « colle quali in iscambio di portar vantaggio all'Inglese Teatro, correggendone i difetti, egli lo condusse a totale ruina »:[2] quella tragedia, piú di un secolo dopo, era rifatta dal duca di Buckingham. In Francia col titolo *La morte di Cesare* comparivano due tragedie, l'una dello Scudéry nel 1636, l'altra di madamigella Barbier, tradotta in versi italiani il 1724 da un monaco camaldolese. Lo stesso titolo aveva la tragedia dell'ab. Giovanni Biavi, edita in Napoli il 1722. Questi sono i predecessori del Conti a me noti: dopo di lui l'argomento grande e interessante continuò a piacere. Pier Paolo Carrara il 1727 dava alla luce in Bologna il *Cesare*, e cinque anni appresso il Voltaire faceva rappresentare la sua *Morte di Cesare*,[3] nella quale, al dir dell'Algarotti, s'era

francese dal Grévin, son 200, e poiché, esclusi i cori, la tragedia del Muret conta 353 versi e quella del Grévin 800, piú della metà dell'una rientra nell'altra. Conchiude il critico (p. 18): « Grévins Stück ist eine rhetorische Entwickelung des schon durch und durch rhetorischen Dramas des Muret ».

[1] C'è chi la vuole scritta nel 1607, ma pare che essa risalga allo stesso anno in cui fu composto l'*Amleto*. Il Dowden ha creduto di trovare una certa parentela di carattere fra Amleto e Bruto, e amendue li dice « squalified for action », cioè « inetti all'azione », come traduce liberamente il Rossi (*Studi drammatici*, p. 233, Firenze, 1885), il quale non segue l'opinione del critico inglese.

[2] Vedi *op. cit.*, vol. III, p. 149.

[3] Avvertiamo che questa tragedia è in tre atti. L'Algarotti, per giustificar la violazione del precetto oraziano:

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata reponi.

servito dello Shakespeare, come Virgilio di Ennio. Il 1733 era stampata in Vicenza la *Congiura di Bruto* di Sebastiano degli Antoni: l'Alfieri il 1789 dedicava ai « generosi e liberi Italiani » i due *Bruti*, « tragedie, nelle quali, invece di donne, interlocutore e attore, fra molti altissimi personaggi era il popolo ».

Di tutte queste tragedie una è ammiratissima, e due altre si ricordano e leggono ancora, non per veri pregi intrinseci, ma perché illustri poeti sono i loro autori. Ripescar nondimeno in tanto naufragio la tragedia del Conti non parrà fatica inutile a chi consideri, che un tempo essa fu ritenuta « una delle più nobili del Teatro italiano », [1] e che le osservazioni e i raffronti, a cui facilmente si presta, possono giovare alquanto alla storia della tragedia.

I

A un viaggio in Inghilterra il Conti dovette la risoluzione di calzare il coturno. In Londra il duca di Buckingham gli diede a leggere di suo il *Cesare* e

dice: questo precetto « dà Orazio per la commedia egualmente che per la tragedia. Ma se pur vi ha delle commedie di *Molière* di tre atti e non più, e che ciò non ostante son tenute buone, non so perché non vi possa ancora essere una buona tragedia che sia di tre atti, e non di cinque » (Vedi la lettera scritta in italiano all'abate Franchini nel vol. cit. del Voltaire, p. 307).

[1] Son parole del Cesarotti, il quale nel citato *Ragionamento* scrive che il Cesare italiano dell'ab. Conti merita molto maggior considerazione del dramma dello Shakespeare, che « non ha verun merito né per l'invenzione, né per la regolarità, e l'artifizio della condotta ». Vedi il bell'articolo dello Scherillo sugli *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni* (*Nuova Antologia*, fasc. del 16 novembre '92), in cui c'è pure un cenno del Conti e del suo *Cesare*.

il *Bruto*, che non erano altro se non il *Giulio Cesare* dello Shakespeare diviso in due tragedie, e gli venne per giunta esaltando con ragioni sí efficaci « la dignità del Cesare », che questo argomento finí per innamorarlo.[1] A giudizio del Conti si poteva trattare la morte di Cesare meglio che non fosse riuscito al duca inglese, il quale aveva cambiato scena alla fine di ogni atto, e fatto morire il dittatore nel senato, in presenza del pubblico. D'altra parte, lo Shakespeare aveva sulla coscienza un piú grosso peccato, perché aveva violato nientemeno che tutt'e tre le unità drammatiche, facendo cader Cesare sotto i pugnali dei congiurati nel terzo atto, e riempiendo il rimanente della tragedia coll'arringa di Marcantonio al popolo, colla guerra civile e colla morte di Cassio e di Bruto. La grandezza dello Shakespeare sfuggiva anche all'abate, che pur non aveva corta la vista. « Sasper, egli scriveva, è il Cornelio degl'Inglesi, ma molto piú irregolare del Cornelio, sebbene al pari di lui pregno di grandi idee, e di nobili sentimenti »; e certo non scriveva bene, ché dal Cornelio al Sasper ci corre, ma mostrava almeno molto miglior

[1] Questa e altre notizie sono tolte dagli scritti che precedono la tragedia nella edizione di Faenza del 1726.

Il Buckingham fu di quelli che misero le mani nelle tragedie dello Shakespeare per semplificarle e accostarle alla forma classica, che anche in Inghilterra ebbe il suo culto, per influsso specialmente del teatro francese. Le due tragedie (*The tragedy of Julius Caesar* e *The tragedy of Marcus Brutus*) furono pubblicate, dopo la morte dell'autore, nel 1722, e, per quanto si sappia, non furono mai rappresentate. Vedi le prime pagine dello scritto di Otto Mielck, *John Sheffield Duke of Buckingham's Zweiteilung und Bearbeitung des shakespeareschen Julius Caesar*, Halle a/S, 1889.

gusto di quel suo grande contemporaneo, che non ebbe ritegno di chiamar barbaro il poeta inglese.

Mise mano adunque alla tragedia, ma a Londra non vi poté attendere lungamente, perché aggravatoglisi l'asma, di cui soffriva, fu costretto a tornare in Parigi, di dove nel 1715 era partito lasciando nel suo fervore una curiosa disputa intorno a Omero, suscitata da una strana censura che all'Iliade aveva fatta il de la Motte, e a cui aveva risposto madama Dacier. E al ritorno la disputa non era finita: sinanco nei caffè e nelle case private continuavasi a parlare di Omero, di madama Dacier e del signor de la Motte. In proposito del poeta greco si questionava anche della poesia in generale, se essa progredisse per opera della scienza, se fossero o no indispensabili il verso e la rima; ed erano appunto i Mottisti, che davano alla scienza il merito di far progredire l'eloquenza e la poesia, e sostenevano che in prosa si potessero comporre con maggior eloquenza poemi epici e drammatici, odi, elegie, epigrammi, sonetti.[1] Al nostro abate non garbava né l'una né l'altra opinione. Nel secolo decimosettimo, diceva egli, fiorirono in Italia i piú

[1] Il Voltaire nella prefazione al suo *Edipo* (1729) combatte il de la Motte che voleva bandire le unità d'azione, di luogo e di tempo, chiamandole *des principes de fantaisie*, e sostituire nelle tragedie alla poesia la prosa. Cosí, sappiamo che il de la Motte diceva la versificazione *un travail mécanique et ridicule,* e paragonava il Corneille, il Racine e gli altri poeti « à des faiseurs d'acrostiches, et à un charlatan qui fait passer des grains de millet par le trou d'une aiguille ». Egli non voleva la rima nella tragedia: « nos voisins, scriveva, ne riment point dans leurs tragédies ». Il Voltaire stesso gli dava in certo modo ragione, quando molti anni dopo (1770) nell'epistola *Au Roi de la Chine* metteva in ridicolo i due alessandrini « côte à côte marchants », uno dei quali serve per la rima e l'altro per il senso.

grandi filosofi e i piú grandi matematici, e il Galilei; il Torricelli, il Borelli gettarono i fondamenti della filosofia sperimentale, ma il Marino e la sua scuola guastarono il buon gusto della letteratura. Sulla natura del verso, che l'ab. Fraguier, scandolezzato di un' ode in prosa letta dal de la Motte all'Accademia, dimostrava necessario « per rendere piú verisimili, e piú magnifiche le poetiche fantasie », il Conti scrisse a lungo in una lettera francese diretta a una dama, che aveva criticato la *Ragion poetica* del Gravina. E anche prima di andare in Inghilterra aveva seguito con interesse la questione, « che divideva allora tutti i piú begli ingegni di Francia »; anzi per profittarne s'era messo a studiare seriamente la poetica di Aristotile, il greco e la storia greca.

Alla « favola del Cesare », ideata in Inghilterra, il Conti molte cose cambiò, e molte altre aggiunse; poi si mise a versificarla, e in due mesi ne venne a capo, « lasciando a bella posta molte scene imperfette, perché se nulla meritava la favola, poco importava che si compiessero i versi ». Lesse la tragedia a parecchi suoi amici italiani e francesi, e n' ebbe lodi ed esortazioni a perfezionarla. Compiute le scene, ne fece una seconda lettura in casa dell' ambasciatore spagnolo, alla presenza dell'ab. Recanati, altro autore tragico, e del Rolli; ed ebbe nuovi applausi. Si sparse naturalmente per Parigi la fama della tragedia, e molti ne chiesero una copia al felice poeta: il quale non appagò nessuno, e diede l' originale al cardinale Bentivoglio, nipote dello storico della Fiandra, perché si degnasse di criticarlo e di correggerlo. Sua Eminenza vi fece varie osservazioni di lingua, e voleva portare la tragedia in Italia, ove l'avrebbe pubblicata per le stampe; ma il Conti pregò il Cardinale di lasciargliela

ancora limare, e, sempre dubbioso di sé, ricorse al giudizio di altri dotti, come il marchese Orsi e il Muratori, per profittare delle loro osservazioni, che non mancarono. Si fecero indi della tragedia molte copie a mano, e alcune furono mandate in Inghilterra, di dove scrissero al poeta meraviglie.

Pier Iacopo Martello, avuta notizia della tragedia dal cardinale, diresse una lettera al nostro abate per congratularsene e per indurlo a non lasciare un'opera cosí utile piú lungamente sepolta. In Parigi egli aveva sentito il grande scienziato ragionar mirabilmente del teatro francese e italiano, e non gli riuscí strano il fatto che un matematico e filosofo, non piú giovane, prorompesse improvvisamente in una tragedia. Il Conti, patrizio veneziano, era per il Martello una nuova prova che la Serenissima fosse la vera patria delle tragedie e dei tragici. La *Sofonisba* del vicentino Trissino era stata un primo insigne esempio, e rappresentata allora per cura del marchese Scipione Maffei, era piaciuta, se non piú, al pari d'ogni altra tragedia; l'*Astianatte* del Gratarolo era nato nella deliziosa riviera di Salò; del padovano Speroni era la *Canace*, « una delle piú passionate tragedie che in qualunque lingua si vedessero »: l'*Aristodemo* del Dottori, celebre cavaliere padovano, aveva occupato con somma dignità « la tragica nicchia »; andava per l'Italia la rinomanza delle quattro tragedie del cardinale Delfino, e gloria non conseguita mai per l'innanzi era toccata alla *Merope* del Maffei, patrizio veronese: aggiungevansi il nobil uomo Gio. Battista Recanati, autore della *Demodice*, il Bissaro, il Volpe e il Dottore degli Antoni, chiarissimi tragici vicentini i tre ultimi. Della ragione che avevano i veneti sulla tragedia italiana, giudicava il Martello prova ben riguardevole anche

il *Torrismondo* del Tasso, « che in Bergamo e in Padova alla poetica vita nacque, e alle divine Muse educossi », e l' *Ulisse* del Lazzarini, che, benché nato altrove, voleva « aver per patria quel luogo, dove era nata a risplendere la gloria sua ». E il catalogo delle glorie drammatiche venete poteva crescere nelle sue mani, se avesse parlato dei vari drammi del Cieco d'Adria, « piú maravigliosi per essere da una fantasia concepiti, che dell'aiuto del miglior sentimento fu priva, che per sé medesimi », e delle versioni, fra le quali « notabilissima per purità continuata di stile » quella dell'*Edipo re* del nobil uomo Orsatto Giustiniano. Confessava poi il Martello di dovere il settenario doppio delle sue tragedie allo Speroni, che in settenari aveva composto per la maggior parte la *Canace*, e al consiglio e all' assistenza del Conti i dialoghi sulla tragedia antica e moderna, che col titolo d'*Impostore* videro la luce il 1715; anzi dal nostro abate aveva avuto in Parigi incoraggiamenti a finir di pubblicare, ripassando in Italia, il suo teatro.

A celebrare la nascita del *Cesare* era naturalissimo che non mancassero i versi, e ne scrisse non pochi il Frugoni, il quale, mentre villeggiava col cardinale Bentivoglio nelle vicinanze d'Imola, aveva visto « l'altero tragico carme » dello « splendor dell'antenorea gente ». Se in grazia delle tragedie, a cui la Serenissima poteva vantarsi d'aver dato i natali, il Martello riconosceva nel Conti un continuatore d'una gloriosa tradizione cittadina, in lui lodava il Frugoni l'italiano, che rintuzzava l'orgoglio alla Francia, che si credeva « sola del vero imitatrice esperta », e « le notturne scene altera passeggiava ». Hanno, nol nego, diceva il poeta, volgendosi alla Francia,

tue Tragedie anch' esse
Di che pregiarsi; né mia mente adombra
Cieco livor, che te frodar del giusto
Diritto di tua laude osi, e presuma.
Son nomi chiari i tuoi Corneli, e spesso
L' Itale scene al tuo Racine udiro
Noi scioglier plausi, e batter palma a palma.
Ma perché a i plausi nostri invida e muta
Ti stai, né come vuol ragion rispondi?

Ceda adunque la Francia superba « a le Italiche scene il primo onore », esclamava il Frugoni, abbandonandosi a un entusiasmo, che certo non vien giustificato dalla nostra tragedia; del resto non c' è da fare le meraviglie, se nei versi di un arcade abbondi qualcuna delle figure retoriche. Non sappiamo, se il Conti commosso dal canto del poeta, che lo esortava a sodisfar « d'Italia il buon desir », si affrettasse a pubblicare la nobile tragedia « calzata di gemmato coturno ».

A quelli, che in Parigi lo consigliavano di premettere al *Cesare* un comentario, « in cui coll'esposizione dell' artificio poetico della tragedia le altrui critiche si prevenissero », il nostro abate rispondeva che « i pregi di una tragedia debbon essere interni », e che se la sua « o nell' orditura, o ne' caratteri, o nello stile era difettuosa, le apologie più sensate potevano bensí dimostrare l' ingegno e l' erudizione del Critico; non mai correggere e migliorare la composizione del Poeta ». E non aveva torto, ma finí per scrivere la prefazione, perché non seppe resistere al « fino e sodo giudizio » di un tal conte Landi, il quale gli osservava, « che l'arte e il gusto della tragedia non essendo comune in Italia, sebben eccellentissimi ingegni con molto applauso l'avevano fatto rinascere, era necessario in molte maniere risvegliar gl' Italiani; e che applican-

do il precetto all'esempio, si appianerebbe a' comincianti la strada, e a perfezionarla si ecciterebbero i dotti ».

Due cose principalmente il Conti si propone di esporre nella sua prefazione, che in forma di lettera è diretta al cardinale Bentivoglio: in primo luogo, perché abbia cercato il soggetto della sua tragedia nella storia, e propriamente nella storia romana; poi, quali sieno i fondamenti e la tessitura della favola, quali i costumi, le sentenze e il parlare degli attori, che vi sono introdotti. In quanto al primo punto, comincia col dire che, proponendosi la tragedia d'imitare un'azione, questa imitazione, per riuscir grata, deve non meno istruire che dilettare, e che un'azione vera è molto più atta a istruire e a dilettare di una interamente favolosa. L'azione vera istruisce, perché esponendo le cose quali sono state, contiene le leggi immutabili, con cui suol operare la natura, e che formano il soggetto della scienza utile agli uomini e agli stati: la favolosa, invece, fondata su certe combinazioni, astrazioni e comparazioni della nostra mente, varia in proporzione della fantasia più o meno gagliarda di chi inventa, e rappresentando le cose quali possono essere, non altro somministra che una opinione incerta e indeterminata di nessuna utilità agli uomini, anzi « dannosissima all'arte della vita e alle vere massime degli stati ». Né per altro viene a confondersi il soggetto della storia, che è il vero, con quello della tragedia, che è il verisimile; perché la tragedia accompagna di motivi, di mezzi e di circostanze verisimili le cognizioni vere, a cui ricorre per istruire; e in questa tessitura consiste l'arte del poeta, il quale deve integrare il fatto storico, come Michelangelo compì le proporzioni della statua ritrovata fra le rovine di

Roma. L'azione vera diletta piú della falsa, ed ecco come. Il diletto, che produce in noi la poesia « o sia l'imitazione », nasce dal rapportare che fa l'anima nostra l'imitazione alla cosa imitata, dal comparare l'originale alla copia: « l'anima comparando ragiona, e ragionando sente la propria forza, la propria bellezza, e ne gode ». Ora, se comparando ritroviamo in un termine della comparazione non altro che il capriccio e l'immaginazione dell'autore, lo disprezziamo come cosa che nulla contribuisce a dar posa per qualche tempo a quella inquietudine, che ci agita continuamente per la ricerca del vero. D'altra parte, il maggior merito del poeta sta nell'occupare e allettare l'anima nostra in modo da non lasciarle il tempo di pensare, che altri l'inganni: ma se è già prevenuta dall'idea dell'inganno, come potrà essa di buona voglia abbandonarsi alle lusinghe dell'incanto, piangere e inorridire senza vergogna?

Piú ragioni consigliarono il Conti a scegliere per soggetto della sua tragedia un fatto della storia romana: l'essere essa « piú nota delle Barbare e delle Greche »; il contenere usi, costumi e modi di pensare piú vicini ai nostri; la copia degli scrittori di cose romane, per la quale è facile, « combinando le loro sentenze », individuare i caratteri dei personaggi tragici, e circostanziare in guisa gli eventi, che nulla manchi alla perfetta verisimiglianza. E in quella storia la morte di Cesare « forse piú d'ogni altra commuove, sorprende, istruisce e per la qualità del personaggio che muore, e per la qualità di coloro, che cospirano alla sua morte, e per le circostanze del tempo nel quale l'uccidono ». Quanta parte vi avesse il duca di Buckingham in questo ragionamento, che menò il Conti alla scelta dell'argomento, è impossibile indagare; ma

si è nel vero, se si ritiene, che l'avrebbe fatto anche senza l'aiuto dell'amico inglese.

A volere la tragedia storica, a volere che il poeta tragico fosse fedele alla verità dei fatti, dové il nostro abate essere persuaso dall'esempio e dai precetti del Gravina, il quale chiamava romanzeschi i caratteri, di cui vedevansi mascherati nelle piú applaudite tragedie dell'età sua gli antichi romani. [1] Erra chi afferma che il Manzoni fu il primo a studiare profondamente il soggetto drammatico nel rispetto storico: prima c'era stato per l'appunto il Gravina, al quale per scrivere le tragedie di argomento romano era occorsa la lunga e continua scorta « non solo dell'istorie delle lettere e dell'orazioni latine, ma delle romane leggi ancora, che scuoprono i lineamenti più fini del costume e le fibre piú interne del governo romano, il quale senza la giurisprudenza, per entro la sola erudizione assai grossolanamente e confusamente si raccoglie ».[2] Può anche dirsi che il Gravina precorresse il Manzoni nel bandire dalla tragedia gli amori, i quali riempivano talmente il teatro da togliergli ogni varietà. Compare, scrive l'arguto calabrese, « in scena una schiera di paladini, che riscaldano l'aria coi sospiri, ed ascondono il sole col lampo delle loro spade; ed alla presenza delle loro signore allagano il teatro di lagrime, ed assordano gli spettatori con lo strepito delle lor catene, che si tiran dietro per entro la carcere; donde poi alla fine vengono contro ogni speranza loro, e contro ogni ragionevole opinione altrui, condotti ad un felice sposalizio ». [3] E di amori non meno

[1] Vedi nelle *Prose* di GIANVINCENZO GRAVINA, Firenze 1857, il cap. XVIII del libro sulla *Tragedia*.

[2] Vedi *op. cit.*, p. 177.

[3] Vedi *op. cit.*, p. 180.

dell'italiano abbondava il teatro francese. Il Conti non sapeva quanto all'idea perfetta della tragedia potessero convenire gli eroi soverchiamente amorosi e i soverchi confidenti, che si avevano nel teatro francese; e l'*Atalia* del Racine era per lui, e poteva essere anche per gli altri, una prova evidente, che senza amori e senza confidenti siasi in grado d'istruire gli spettatori e di farli piangere. Il Voltaire ricorda, che in una tragedia francese dei suoi tempi si rappresentarono Cesare e Bruto innamorati e gelosi.[1] Anche i tragici inglesi facevano, ad esempio dei francesi, sospirare d'amore i loro personaggi, introducendo sulla scena il romanzo: il *Catone* dell'Addison, che si ritiene la prima tragedia regolare degl'inglesi, era contaminato da un episodio amoroso.

Il Conti s'era messo a scrivere il suo *Cesare* con una profonda conoscenza delle regole da seguirsi da un tragico, ed ha l'aria d'un guerriero, che entra in lizza ad affrontare l'avversario dopo aver provato a una a una le sue armi, e sapendo, come meglio non si potrebbe, l'uso che deve fare di ciascuna. Ma combatterà bene? uscirà vittorioso dalla lizza? Se bastasse la conoscenza delle regole, le tragedie del Gravina avrebbero avuto altra sorte, e il Lessing, che nella sua *Drammaturgia d'Amburgo* mostra una finezza di giudizio e un'esperienza di tutti i secreti dell'arte drammatica, quali non è possibile trovare in altro critico, per quanto acuto sia, occuperebbe uno dei primi posti tra gli scrittori drammatici. Vogliamo

[1] È appunto la citata tragedia di madamigella Barbier, che fu scritta, come afferma il Voltaire, colla collaborazione di uno « des plus beaux génies de France ». La tradusse in italiano, sotto il nome finto di Giuseppe Mauro, il monaco camaldolese Bonifazio Collina, pubblico professore di filosofia in Bologna.

addentrarci ancora un poco nella poetica del nostro abate? Certamente non piccolo merito egli ha nel non essersi cacciato, come i piú facevano, dentro le favole greche, nel non aver rimesso sulla scena un figlio smarrito, una madre uccisa dal figlio, un fratello incestuoso. Ai suoi tempi non si credeva esserci materia tragica senza qualche cosa perduta e poi ritrovata, senza personaggio obliato e poi riconosciuto.[1] Si sapeva che Aristotile aveva dato come esempio perfetto di *tragedia ravviluppata* l'*Edipo* di Sofocle: bastava questo, perché di nuovi Edipi se ne foggiassero a centinaia, e si venisse riempiendo il teatro di stravaganze e mostruosità. Il Voltaire cominciò con un *Edipo*, e fu applaudito. Dar posto al vero nella tragedia, svolgervi un'azione nobile e grande senza guastarla con mere possibilità e con verisimiglianze avviluppate e remote, ecco quello che volle il Conti.

E sentí tutta la dignità del soggetto, che aveva tra mano. « La convenienza, egli scriveva, è la prima regola della poesia, e d'ogni altra composizione », e per convenienza s'intenda il dare al soggetto quello che gli è proprio. Cesare dev' essere Cesare; bisogna farlo parlare e agire come dalle migliori fonti storiche si rileva che parlasse e agisse. Ma il poeta tragico non deve rimanere incagliato nella materialità dei fatti, quando rappresenta i caratteri delle persone. Il Conti distingue i caratteri in ideali e naturali. « Il carattere ideale è immutabile nella sua spezie, uniforme sempre a se stesso e spinto all'eccesso; e ci fa vedere gli uomini estremamente buoni, o estremamente malvagi. Il carattere naturale dipende da molti e vari principî; e la virtú, e il vizio gareggia in esso

[1] Vedi Gravina, *op. cit.*, p. 158.

secondo il valore, e le circostanze degli oggetti esterni, che spesso obbligano loro mal grado gli uomini a cedere al tempo, o all'impressione del piú forte ». Il carattere di Ciro in Senofonte e quello di Socrate in Platone sono ideali; naturali, invece, quelli riferiti dagli storici, e « particolarmente nelle vite degli uomini, ove si distinguono le circostanze piú minute delle azioni umane ». Il carattere tragico, dice il Conti, tiene il mezzo tra l'ideale e il naturale o storico: come l'ideale, esso « assume un punto e un centro, che si chiama la passione dominante », e come lo storico, modifica, abbellisce e varia codesta passione. « Il punto o il fondo, su cui si tesse il carattere, è ciò che ne fa l'unità; ma questo non toglie la varietà dei sentimenti. Cosí in quadri differenti si ravvisa lo stesso volto, allorché il pittore ritenendo sempre le medesime proporzioni nelle fattezze, varia solo gli atteggiamenti e le tinte ». Vi sono poi piú caratteri nella tragedia, ma uno si mostra e colorisce meglio degli altri, ed è quello che le dà il nome: non altrimenti che in un quadro vi è una figura principale, a cui come nel centro terminano gli sguardi degli spettatori. L'artifizio del poeta, dice il Conti, è di riferire al principale tutti gli altri caratteri in modo da ottenerne un effetto d'interesse, che « nella poesia, come nella pittura, è la parte piú considerabile ». La gradazione dei caratteri « dipende dall'intelligenza de' gradi delle passioni, delle virtú, de' vizi, de' temperamenti », come « la gradazione dei colori dipende dall'intelligenza delle loro commissure, e dei passaggi della luce, e dell'ombra ». « Per render piú perfetta l'armonia de' caratteri, conviene alle volte spingerne uno all'eccesso ». Con ciò il Conti non s'opponeva al Gravina, il quale vietava che nei personaggi la virtú e il vizio fossero spinti all'ec-

cesso, per non essere gli uomini né estremamente buoni né estremamente cattivi: il Conti considerava la composizione di tutti i caratteri insieme, nella quale è verisimile che s'incontrino uomini di varia specie; il Gravina, la composizione d'un sol carattere, che deve essere sempre di mezzo tra l'ideale e lo storico.

È ormai tempo che ci facciamo a esaminare la tragedia, oggetto del nostro studio.

II

Comincia il primo atto coll'incontro di Bruto e Cassio dopo i giuochi lupercali, nei quali Antonio, correndo ignudo, ha asceso i rostri, e baldanzoso offerto al dittatore il diadema regale. Bruto non c'è stato, e Cassio gli racconta la vile scena del console ubbriaco e unto, che s'inginocchia davanti a Cesare per incoronargli il calvo capo, il tumulto della plebe e il rifiuto di Cesare, che grida, respingendo Antonio: io non son re, son Cesare. Bruto domanda che ne pensano gli amici, e Cassio risponde, che dopo i giuochi hanno rinnovato il giuramento di uccidere il tiranno nel senato.

> Altro non resta,
> Se non che Bruto nel Senato vegna,
> E col senno, e col ferro, e colla voce
> Ardir, coraggio, e autorità c'inspiri,
> E Roma e 'l Mondo a vendicar ci aiti.

Ma Bruto non sa risolversi d'uccidere Cesare:

> Ed io sarò della sua morte a parte,
> Io, che qual figlio, e qual compagno egli ama? [1]

[1] Lo stesso pensiero assale Bruto nel secondo atto del *Cesare* del Buckingham:

> can I call
> Myself his Friend, and yet consent to kill him?

Alla vigilia dell'uccisione di Cesare ci sorprende codesta incertezza di Bruto, che nella propria casa ha pur presieduto le riunioni dei congiurati. Al racconto vivace dei giuochi lupercali non si è gran che riscaldato, e quando Cassio gli addita, tra la folla tornante da quei giuochi, il pontefice Cotta al fianco di Cesare, e dice che c' è da aspettarsi nuove cose, egli non vuol dubitare della pietà del pontefice. Ma Cotta lo disinganna col fatto, ché, comparso sulla scena in mezzo a flamini e soldati, offre a Cesare la corona, che ha sdegnato di ricevere dal console. Cesare la rifiuta anche questa volta, e incarica Bruto di consacrarla a Giove.

Licenziati gli altri, il dittatore resta con Bruto e Cassio, ai quali annunzia quel che proporrà ai senatori nella futura assemblea, di muover cioè guerra ai Parti per non lasciar Crasso invendicato. Cassio gli fa osservare che tutti han creduto finora di poter riposare dopo tante fatiche, e che troppe difficoltà presenta la spedizione contro un popolo, la cui arte di guerreggiare è ignota alle legioni romane. Cesare risponde di non temere, e che da antichissimi oracoli il mondo è stato promesso in premio a Romolo e ai suoi figli: conquistato il mondo, altro egli non chiederà agli dei che di passar felice la vecchiezza come privato cittadino. Bruto è rimasto in silenzio durante il dialogo, non sempre calmo, tra Cassio e Cesare.

> Sia da Giove il principio. Vanne, o Bruto,
> A coronarlo,

dice il dittatore allontanandosi.

Questa terza scena del primo atto è poco naturale. Qual necessità c'era che Cesare di proposito informasse Bruto e Cassio di quel che l'indomani avrebbe detto in senato? Ingiusti poi sono i timori di Cassio

sull' esito della spedizione contro i Parti. Tanto nella *Morte di Cesare* del Voltaire, [1] quanto nel *Bruto secondo* dell'Alfieri, Cesare parla di quella spedizione, ma ai senatori: gli si oppongono Cassio, Bruto e altri, ma nessuno osa dubitare, che a un capitano come Cesare possa toccar la sorte di Crasso. Da questa dichiarazione di Cesare di voler andare contro i Parti pigliano le mosse il Voltaire e l'Alfieri, anzi nelle loro tragedie piglia le mosse la congiura stessa, la quale rapidamente, nel volger di poco tempo, si ordisce e mena a compimento: con quanta poca verisimiglianza, è facile vedere. [2] Certo fu piú accorto il Conti, che aveva ragionato nel seguente modo: o si suppone la congiura tutta ordita, e allora si toglie all'azione tragica quella sospensione, « che è necessaria per darle ampiezza, e cagionar diletto »; o la congiura si va successivamente formando, e in tal caso l'azione non è piú verisimile, perché in ventiquattro ore, quante ne concede la regola, non si trama ed esegue una congiura di molte persone: per evitar quindi l'inverisimile, e non perdere il vantaggio della

[1] Il Cesarotti s'inganna nel credere, che nel Voltaire Cesare parli in sua casa ai senatori: l'unità di luogo, tanto rispettata dal tragico francese, se n'andrebbe colle gambe all'aria.

[2] Il Collischonn (p. 31 e seg. dell'op. cit.) dimostra che il Voltaire nella composizione della sua tragedia seguí il Grévin. Nota pure (p. 33): « Es heben sich klar und deutlich, wie bei Grévin, so bei Voltaire zwei mit der Präzision einer Doktrin formulirte Grundgedanken, welchen der Stoff nur als Unterlage dient, ab. Einmal, Verherrlichung der republikanischen Strenge und Thatkraft, dann der Gedanke, die monarchische Herrschaft ist für Rom geschichtliche Nothwendigkeit geworden und muss deshalb trotz der Tugend der Republikaner die Oberhand behalten ». Mi pare poco concludente il Collischonn (p. 44 e segg.) ne' riscontri fra alcuni passi del Grévin o del Muret e altri dello Shakespeare.

sospensione, bisogna immaginare che la congiura siasi già fatta in parte. Il Conti finge che Cassio abbia ordita la congiura e non manchi per eseguirla che il pieno assenso di Bruto, senza del quale non potrebbero i congiurati « giustificar l'impresa appresso il senato, e il popolo, e palliarla col nome della pubblica libertà ». E dall'incontro di Cassio e Bruto dopo i giuochi lupercali la tragedia principia ottimamente, e vi si sente l'eco lontana di quella scena mirabile dello Shakespeare, in cui, andato Cesare come in trionfo a quei giuochi, Cassio si avvicina a Bruto per scrutarne l'animo, e gli basta che Bruto alle grida di evviva udite di dentro riveli il suo timore, che il popolo elegga re Cesare, per cominciare a suscitare in lui l'odio contro il tiranno, e quegli applausi, che si vanno ripetendo, giungono come un felice rincalzo al caldo discorso del congiuratore. Nelle tragedie dello Shakespeare e del Conti è Bruto il prezioso metallo che Cassio lavora, ma il Conti prolunga troppo l'incertezza del fiero romano, il quale, invece di rendersi sempre più saldo nella decisione presa di uccidere il tiranno, pencola, e se per poco sente fare a Cesare qualche lusinghiera dichiarazione, subito si muta, e non vuol più saperne di metter mano al pugnale.

Nella tragedia del Conti la proposta di Cesare di combattere i Parti dà luogo a una discussione tra Cassio e Bruto. Questi inclinerebbe ad aver fede nel dittatore, che si mostra disposto a vivere come privato cittadino, ed ha due volte rifiutato la corona; Cassio al contrario è d'avviso, che sia tutto un inganno, e non possa imitar Silla chi ha in cuore più d'un Mario e d'un Tarquinio. Ma se tra i pericoli della nuova impresa non è difficile che Cesare, vecchio e infermo, muoia di disagio, perché, domanda Bruto, vogliamo,

affrettandogli la morte, esporre la repubblica a una guerra civile? A questa e ad altre obbiezioni Cassio ha pronta la risposta, e deridendo gli scrupoli religiosi di Bruto e le stoiche fole, osserva che il tempo passa, e gli amici ed essi stessi sono in pericolo, se si scopre la congiura. E le ore sono contate anche al nostro abate, ché se Cassio teme che si sventi la congiura, egli corre il rischio di dar di cozzo nell'unità di tempo a scapito dell'ufficio assunto di poeta drammatico: anzi del tempo egli vuol far cosí buon uso da cavarsela anche con meno di ventiquattro ore, che gli sono concesse, ed avere il piacere di presentare un risparmio di alcune ore, come un Ministro in tempo di economie è lieto di presentare al Parlamento il suo bilancio ridotto di piú milioni. Meglio avrebbe fatto Bruto a non discutere.

E non discute nella tragedia dello Shakespeare. Nella quale, quando Cassio parla di Cesare, e ne rileva le debolezze, e lo mostra uomo pari agli altri, non avente nessun diritto di comandare al mondo, Bruto ascolta in silenzio, e alla fine si riserba di riflettere su quanto gli ha detto l'amico. Quel discorso non è la pietra, che cade in un'acqua tranquilla, e tutta la sconvolge; Bruto non era in pace con sé stesso, ed ora in quel discorso sente chiara e forte la voce di alcuni opposti pensieri, che da un pezzo lottano dentro di lui. Perché discutere con Cassio? Nell'anima sua rugghia la ribellione a chi vuol farsi tiranno, e se l'antico amore per Cesare non è spento, tocca a lui solo vedere, quale de' due sentimenti debba trionfare. « Non vorrei essere incitato di piú »,[1] dice a Cassio;

[1] Atto I, sc. II:

I would not . . .
Be any further mov'd.

e in queste parole mirabilmente si manifesta la natura buona di chi vuol conservare tutta la calma per esser sicuro di non ingannarsi nel proprio giudizio. Dopo il colloquio con Cassio, Bruto nel veder Cesare che se ne torna triste dai giuochi, tira per la tunica Casca di tra la folla, e gli domanda la causa di quella tristezza: non si contenta di un accenno delle cose seguite, ma vuol saper minutamente, come sia andato il fatto dell'offerta della corona, e tutto intento a raccogliere nuove prove del pericolo, che corre l'amata repubblica, non prorompe in esclamazioni, non fa considerazioni.

Lo Shakespeare ci presenta vivo davanti il contrasto degli affetti nel cuore di Bruto, e i suoi passi verso la decisione d'ammazzare il tiranno li rileva cosí bene, che quando la decisione vien presa noi non dubitiamo che il congiurato possa piú tornare indietro: siamo alla conclusione di un rigido sillogismo. Nel Conti si ha come l'ossatura di qualche scena dello Shakespeare, ma neppure una particella della vita che vi circola. Bruto nella tragedia italiana ha tanto tempo per risolversi, quanto su per giú ne ha nella inglese, e pure ci accorgiamo, che in questa gli basta, in quella no: fatto curioso, che viene spiegato dal modo tenuto dai due poeti nel rappresentarci il personaggio. Il Conti espone i fatti che devono indurre, e inducono Bruto ad accogliere la proposta di Cassio, ma il moto progressivo che ne ricevono le sue idee e i suoi sentimenti, gli sfugge, o lo trascura: in lui, si direbbe, c'è lo storico, non il poeta drammatico. Come nel fecondo terreno, che è l'anima di Bruto, il seme che vi gettano i fatti del giorno, germogli subito, e cresca in folta pianta, vien mostrato nello Shakespeare: Bruto, non cacciandosi, come avviene nel Conti, in

questa o quella faccenda, ma riconcentrando tutto sé stesso in un pensiero solo, di cui deve acquistare profonda convinzione, può prendere la sua risoluzione in uno spazio non lungo di tempo. [1]

Tra le piú belle scene della tragedia inglese sono le prime del secondo atto. Bruto, non potendo prender sonno, si leva di letto, e va nel giardino a osservare il corso delle stelle per arguirne quanto manchi al giorno. Il suo pensiero è fisso nella brama che ha Cesare d'incoronarsi, ma ormai egli è giunto a persuadersi, che, per impedire al serpe, ancor chiuso nell'uovo, di crescer tristo a suo talento, sia meglio ucciderlo nel guscio. Sopraggiungono, e il momento non può essere piú opportuno, Cassio e i suoi compagni, incappucciati e coi volti nascosti nei mantelli. I con-

[1] Un critico tedesco avverte, che dal primo al secondo atto della tragedia di Shakespeare deve passare almeno un mezzo mese, e la scena della congiura nel secondo atto non ha luogo, come si potrebbe credere, quel domani, che, nel primo, Bruto aveva fissato per un nuovo colloquio con Cassio. Avverte pure, che il Theobald, nella sua edizione del *Giulio Cesare*, ha notato, che la festa de' lupercali, in cui si svolgono le prime scene della tragedia, ricorreva in febbraio, mentre il secondo atto si riferisce alla mattina del 15 marzo. L'abbaglio del critico tedesco non poteva essere piú solenne, e c'è da maravigliarsi, come si sieno celati ai suoi occhi tanti riscontri tra il primo atto e il secondo, i quali attestano, che l'azione accade in due giorni consecutivi. Eccoli. Nel primo atto Cassio, andato via Bruto, dice tra sé di voler gettare la sera sulle finestre di lui scritti incitanti alla congiura; e nel secondo atto Bruto, verso la mattina, riceve dal servo un foglio suggellato, rinvenuto sulla finestra, e lo legge. Lo legge al chiarore de' lampi che ancor guizzano nell'aria dopo una notte tempestosa, che è proprio quella delle ultime scene del primo atto, e che, nel secondo, Cesare afferma di avergli turbato il sonno. Nell'ultima scena del primo atto, Casca riferisce a Cassio la voce, che l'indomani i senatori eleggereb-

giurati dello Shakespeare non somigliano a quelli del Conti, del Voltaire e dell'Alfieri, i quali hanno il sangue freddo di radunarsi in pubblico e prendere i loro accordi, come se gli altri romani non avessero occhi per spiare e orecchi per sentire. I piú impronti però sono i congiurati del Conti, che decidono d'uccidere Cesare proprio innanzi all'atrio della sua casa, e lo spettatore teme per loro che da un momento all'altro non esca fuori qualcuno a sorprenderli. Con quanta verità lo Shakespeare ci rappresenta la congiura! Questa adunanza in casa di Bruto nell'ultima ora della notte è l'unica adunanza dei congiurati; è l'atto solenne, con cui Cassio, anima della congiura, corona l'opera sua di preparazione: gli mancava l'assenso di Bruto, che aveva voluto riflettere posatamente sulla condotta di Cesare, ed ora egli l'ha avuto. Dalla storia sappiamo

bero Cesare a re; e difatti nel secondo atto Decio annunzia al dittatore, che il senato decise di dargli quel giorno la corona. Il I atto finisce colle parole di Cassio, che dà fretta a Casca, perché la mezzanotte è passata, e prima che aggiorni, devono andare nella casa di Bruto; e però, se in principio del secondo atto questi li riceve insieme con altri congiurati, non è scorsa una quindicina di giorni, ma appena qualche ora tra i due atti. All'errore del critico tedesco, che è il Mielck (*op. cit.*, p. 13 e seg.), fa buon viso il Kreutzberg, il quale nel suo scritto *Brutus in Shakespeares Julius Caesar*, Neisse, 1894, p. 10, crede di ammettere quell'intervallo di mezzo mese, per meglio spiegarsi il cambiamento di spirito avvenuto nell'onesto romano.

È vero che i lupercali si celebravano di febbraio, ma lo Shakespeare da quanto scrive Plutarco in principio della vita di Antonio non aveva rilevato l'intervallo di tempo tra i lupercali e gl'Idi di marzo, e avendo letto che in quelle feste fu offerta a Cesare la corona, e che ciò maggiormente confermò Bruto e Cassio nel loro divisamento, avvicinò senz'altro i due fatti, e tenne il secondo come effetto immediato del primo. L'errore cronologico non fu avvertito né dal Buckingham, né dal Conti.

che non ci fu giuramento né sacrifizi: di questa notizia lo Shakespeare si giova per mettere in piú bella luce il suo Bruto, il quale dice ai congiurati di dargli tutti la mano, ma non vuole che giurino, perché hanno da giurare i sacerdoti, i vili, i fraudolenti, i vecchi, i deboli, ma la loro santa causa e l'ardore indomito dei loro spiriti sarebbero macchiati dal pensiero che ci fosse bisogno di un giuramento. Un formale giuramento c' è nel Voltaire, e nell'Alfieri Bruto giura due volte.[1]

Nella tragedia del Conti, dopo la breve discussione con Cassio, di cui abbiam parlato, Bruto va a compiere la cerimonia impostagli da Cesare. Viene in scena Albino, altro congiurato. Cassio gli dice che

> Per soverchia virtú Bruto delira,
> E Ciceron la sua viltà gl' imparte,

e che è stanco di adularlo. Albino gli raccomanda di non disperare e di fidarsi di Porzia, che aspira a vendicare il genitore: crede, per altro, molto dannoso nelle grandi imprese cambiar capo, e che il nome riverito di Bruto riesca sopra tutto a tenere stretti i sessanta congiurati. Il Conti, in questo punto, danneggia due caratteri. Bruto veramente è già uscito alquanto malconcio dalla discussione con Cassio; ma piú forte colpo riceve dalla poca stima, che mostrano d'aver di lui Cassio e Albino, perché l'uno ne vorrebbe far di meno, l'altro riconosce il credito del nome, ma ha ritenuto necessario di rivolgersi a Porzia per piú aizzar l'uomo contro il dittatore e averlo piú fedele congiurato. Colla sua diffidenza poco ci guadagna anche Cassio, a cui non doveva mai venire in mente di poter far di meno di Bruto, riconosciuto indispensabile da tutti i congiu-

[1] Vedi la II scena del IV atto.

rati; lavorare quel prezioso metallo era il suo compito, e, come uomo accorto, doveva persistervi senza stancarsi. Lo Shakespeare comprese perfettamente il carattere di Cassio, di quel romano pallido e scarno, che faceva paura a Cesare. « Egli pensa troppo, dice ad Antonio il dittatore, nello scorgere Cassio tra la folla tornante dai giuochi: tali uomini sono pericolosi ».[1] Lo Shakespeare non lo fa violento e impaziente: invece nella tragedia del Conti quella notte appunto, se Albino non lo sconsigliasse, egli darebbe fuoco all'*aureo albergo* per far morir Cesare tra le fiamme, e Albino stesso nei lupercali, all' offerta della corona, dovette trattenerlo, ché voleva correre a trucidare sui rostri console e dittatore. Poco prudente anche appare Cassio per quanto dice ad Antonio, che si presenta in scena, allorché Albino entra in casa di Cesare per sapere da lui, se il dí seguente andrà al senato; e pure Albino gli ha raccomandato d' infingersi. Pensa poco, come si vede, il Cassio del nostro abate: la sua condotta non è propria d'un congiurato, che sempre in sospetto, alla vigilia specialmente dell'opera sua, deve circondarsi di tutte le precauzioni, e non destare in chicchessia il menomo dubbio. Non sappiamo poi spiegarci perché Albino vada a fare quella domanda a Cesare, il quale, esponendo a Cassio e a Bruto ciò, che dirà al senato nella prossima assemblea, ha implicitamente dichiarato d'intervenirvi: domanda, inoltre, prematura, perché siamo al principio della notte, e il dittatore ha tempo di mutar consiglio.

Andato via Cassio, che ha dato a Bruto un appuntamento sul Tarpeo, dove si troverà anche Albino, e

[1] Atto I, sc. II:

He thinks too much: such men are dangerous.

rimasto solo Antonio, giunge in fretta Dolabella con duci ad annunziare, che i tribuni Flavio e Marullo hanno castigato la plebe per aver dopo i giuochi coronato le statue di Cesare; e Dolabella e Antonio corrono da Cesare per informarlo del fatto e prendere gli ordini opportuni. Cosí finisce il primo atto.

In principio del secondo, Porzia sta per entrare nell'*aureo albergo*, proprio quando Cesare ne vien fuori con Calpurnia: combinazione artifiziosa, causata dall'unità di luogo, che non avrebbe mai permesso a Porzia di entrare. Il caso nella tragedia classica non è cieco, e sa a tempo opportuno togliere d'imbarazzo il poeta, che è costretto a far tutto avvenire in un sol luogo. Porzia vuole in un colloquio col tiranno spiarne le arti per poter disingannare il marito, che si mostra riottoso ad eseguir la congiura, e finge a Cesare d'essergli mandata da Bruto stesso.

> Per comando di Bruto io vengo, o Giulio,
> A dimandar ciò che pretende Antonio,
> Il quale, armate le Coorti urbane,
> Precipitoso al Campidoglio corre,
> E si divulga che strappare ei voglia
> Dalle mani di Bruto il suo diadema.
> Che dee far Bruto, e che comandi, o Giulio?
> Cederà Bruto? è violato il voto.
> Resisterà? l'amico tuo fia offeso.

Cesare ha appena tempo di rispondere poche parole a Porzia, che si presenta Dolabella a riferire, come, mentre il console menava in prigione i due tribuni, questi, veduto Bruto da lontano, hanno alzato la voce, e chiamato in lor soccorso i padri e la plebe; come Bruto ha preso le difese dei tribuni, e respinto Antonio e le guardie, su cui la plebe infuriata scagliava faci e pietre; come Cassio ha ammazzato o atterrato quelli che volevano trascinare in prigione Flavio e Marullo.

Cesare dà ordine che al far del giorno sia in armi l'ottava legione, e, ritiratosi Dolabella, sostiene con Porzia una breve disputa sulla virtù di Pompeo, di Catone, di Bruto. Porzia « un volto sol non serba, un sol colore »; Calpurnia ne trema, e dice a Cesare di guardare la furibonda, che non trova pace, ma Cesare rimane intrepido: « che far *gli* ponno l'ombre, e i nomi voti di Catone, e Pompeo? » Ecco daccapo Dolabella.

> Vieni, o Signore, e al popolo ti mostra,
> Che co' Tribuni dal Tarpeo disceso
> Nel foro assedia il Consolo, e minaccia
> I tetti tuoi con ferro e fuoco.

Cesare accorre, dando appena agio a Bruto, che sopravviene, di pronunziare questo dilemma:

> S'esser vuoi Re, perché tu Giove inganni?
> E se nol vuoi, perché i Tribun gastighi,
> Che dier forza di legge al tuo rifiuto?

Ma basta il dilemma, forse non udito da Cesare, a giustificare il comparir di Bruto, il cui dovere era di restare al lato dei tribuni e di Cassio, e con essi affrontare, se fosse il caso, la morte? L'unità di luogo giustifica tutto: Bruto doveva incontrar Porzia per riceverne, in grazia della nobile difesa dei tribuni, l'assoluzione del peccato d'aver tentato di « turbar la macchinata morte », e dei due personaggi quello a cui spettava di muoversi e ubbidire alla forza centripeta, che è appunto la famosa unità, era Bruto. Non meno curioso dell'incontro è l'addio di Bruto a Porzia: alla dichiarazione che l'uno fa del vicino pericolo di morte, risponde l'altra con calde promesse di vendetta: conterà le ferite del marito in faccia ai suoi compagni, e, degna figlia di Catone, li precederà nel senato, e additerà i colpi; ma che? vuole ella stessa sfidar con lui

la morte, e i pietosi compagni arderanno in un sol rogo i due cadaveri, e « chiuderanno il cener misto nella stess'urna a piè di Giunio Bruto ».

Su codesta scena tanto bollente viene come doccia fredda a rovesciarsi la successiva, per cui vanno a vuoto tutte le proteste d'amor di patria e di vendetta, e poco manca che i due fieri romani non dicano: peccato! ci siam riscaldati per niente. Attratto dalla solita potente forza centripeta, Cassio si presenta con alcuni congiurati a dire, che al mostrarsi di Cesare è cessato il tumulto, e i tribuni sono stati tradotti in carcere. Bruto, che si riserbava di veder Cesare in senato, sente ora il bisogno di parlargli subito per chiedere la liberazione dei tribuni, caso mai Antonio abbia intenzione di ucciderli secretamente. Cassio, dal canto suo, incarica Porzia di andar da Calpurnia « del sedato rumor col lieto avviso », e di spiare cautamente « ciò che si fa, ciò che si dice, o teme nella magion di Cesare ».

Non c'è cosa meno naturale di questa parte, che Porzia accetta di fare. Come può presentarsi a Calpurnia con volto giulivo, con maniere dolci, se pochi momenti prima, in quel battibecco con Cesare, le ha dimostrato tutta la fierezza dell'animo suo, la ribellione a ogni tirannide, il disprezzo della morte, e se le ha fatto correre un freddo orror per l'ossa? Il Conti ha voluto cacciar tra i congiurati anche Porzia, e farne come una leva in mano ad Albino e Cassio per sollevare quel macigno pesante, che è la coscienza intemerata di Bruto, ed è venuto al curioso resultato, che nella importanza delle parti la moglie soppianta il marito, e piú che a questo si deve a quella l'esito della congiura. Porzia è addirittura feroce, e della donna non ha piú nulla; vuole la morte del tiranno, del cui

sangue è davvero assetata, e disprezza il marito, se lo vede indeciso:

> Sol figlia di Caton Porzia dirassi;[1]
> Non mai moglie di Bruto.

Quando, nel terzo atto, vien fuori a riferire a Bruto e Cassio ciò che ha visto e udito nella casa di Cesare, chiede un ferro per correre a piantarlo in petto al nemico di Roma; e il buon Bruto è costretto alzar la voce contro lei e contro Cassio, che la vuol subito armare, per persuaderli ad aver meno fretta ed aspettar d'uccidere Cesare nel senato. Si direbbe che Porzia sia presa da mania omicida: manco male, che quella è l'ultima scena, in cui la sanguinaria romana comparisce, e vien la voglia di ringraziar l'autore di avercela tolta dinanzi agli occhi. Da Porzia il carattere di Bruto non riceve meno danno che da Cassio e Albino.[2]

Nelle tragedie del Voltaire e dell'Alfieri Porzia non ha parte, e forse nemmeno nella sua l'avrebbe fatta entrare il nostro abate, se non l'avesse trovata insieme

[1] In un curioso errore cadde l'Alfieri nel creder Porzia « del gran Caton la suora » (Atto III, sc. II).

[2] Bruto nell'Alfieri non dimentica la sua Porzia, e racconta (atto IV, scena II) a Cassio e a Cimbro, che dopo lo sciagurato colloquio con Cesare, che aveva svelato d'essergli padre, corse ai « lari *suoi* », e ivi gli fu dato di ritrovare « sicuro sfogo, alto consiglio, cor piú sublime assai del *suo* ». Porzia « in sereno e forte volto » lo accolse, sebbene da piú giorni giacesse inferma, e prima ch'egli parlasse: Bruto, disse,

> *gran cose in petto*
> *Da lungo tempo ascondi; ardir non ebbi*
> *Di domandarten mai, fin che a feroce*
> *Prova, ma certa, il mio coraggio appieno*
> *Non ebbi io stessa conosciuto. Or, mira;*
> *Donna non sono.*

E si lasciò cadere il lembo del manto, e scoprí « larga orribile

con Calpurnia nello Shakespeare, ai cui panni in certo qual modo si tien stretto. Ma nella Porzia del poeta inglese la donna non se l'è portata via il furore della passione; c'è in lei la moglie in tutta la grazia femminile, in tutto l'affetto coniugale. Ci racconta Plutarco, che la severa figlia di Catone, per quanto si sforzasse, non seppe tenere il pianto, quando nel tornarsene a Roma da Elea, dove aveva accompagnato il marito, vide una pittura rappresentante Ettore in atto di congedarsi da Andromaca. Lo Shakespeare, quindi, non lavora capricciosamente di fantasia, facendo di Porzia una tenera moglie; e non è meno fedele a Plutarco nel presentarcela la prima volta in scena che rimprovera a Bruto, divisosi dai congiurati dopo il noto abboccamento, di averla lasciata sola nel letto. Con quanto affetto essa ci ritrae le ansie del marito, il concitato suo passeggiar la sera innanzi per la stanza colle braccia incrociate e accigliato, gli atti di sdegno e d'impazienza al chieder che gli fece la causa di quel turbamento! Invano Bruto dice di non sentirsi bene, ché

piaga a sommo il fianco ». Bruto con queste parole continua il suo racconto:

A lei davante io quindi,
Quasi a mio tutelar Genio sublime,
Prostrato caddi, a una tal vista; e muto,
Piangente, immoto, attonito, mi stava.
Ripresa poscia la favella, io tutte
L'aspre tempeste del mio cor le narro.
Piange al mio pianger ella; ma il suo pianto
Non è di donna, è di Romano. Il solo
Fato avverso ella incolpa : e in darmi forse
Lo abbraccio estremo, osa membrarmi ancora,
Ch'io di Roma son figlio, a Porzia sposo,
E ch'io Bruto mi appello.

L'Alfieri è ben lungi dal Conti nella rappresentazione di Porzia, e s'accosta allo Shakespeare, perché la sposa di Bruto è sì di animo forte, ma non ha perduto una certa tenerezza femminile.

essa non crede all'ammalato, che affronta i maligni influssi della notte, e vuol sapere, se con lui non ha diviso solo la mensa e il letto, qual male gli affligge l'animo, chi son quei sei o sette uomini, che celarono i volti anche alle tenebre. Conviene che essa è una donna, ma una donna rispettata, figlia di Catone e moglie di Bruto: i secreti del marito saprà custodirli, e di costanza ha dato prova, sopportando con pazienza il dolore d'una ferita, che si è inflitta volontariamente nel fianco. Bruto sta per rivelarle il secreto, quando si picchia alla porta, e Porzia è costretta ad appartarsi per lasciar entrare un altro congiurato: la rivelazione le sarà fatta di lí a poco; ma non sulla scena, dove essa non ricomparirà che per farci assistere al suo affanno, incerta di quanto sia per succedere al suo consorte, che è andato coi congiurati in senato.[1] In mezzo agli oscuri avvolgimenti della congiura, alle penose ansie, alle inquiete passioni, questa donna, che c' introduce nella piú onesta famiglia di Roma, e ci fa sentire il profumo delle virtú che vi regnano, scopre come un lembo di sereno in un cielo nuvoloso. L'amorosa coppia, che la rigida virtú trascina nell'imperversare d'una lotta civile, forma, diciam cosí, la parte senti-

[1] Il Lewes nel suo libro *Shakespeares Frauengestalten*, Stuttgart 1893, p. 272 e sgg., osserva che in due sole scene il poeta ci presenta Porzia, ma bastano a metterci sott'occhio il carattere di questa nobile figura di donna. La prima scena, che possiam chiamare del rimprovero, e che si riscontra con un'altra dell'Enrico IV, ci riempie di meraviglia, dice il Lewes, perché Porzia nella sua forza si mostra piú che donna, ma appunto per questo « berührt sie uns fremdartig, wir staunen sie an, ohne eine innige, warme Teilnahme für sie zu empfinden ». A me pare invece, che abbia ragione il Heine, secondo il quale Porzia « fin ne' sommi tratti del suo eroismo palesa i sensi piú muliebri e la piú sensibile femminilità ».

mentale del dramma inglese, e vi suscita quei contrasti, che sono dell'arte i piú preziosi elementi.

III

Bruto nelle tragedie del Voltaire e dell'Alfieri amava una volta Cesare, ma venuto questo affetto in contrasto colla devozione alla patria, egli senza rimpianto lo ha soffocato, ed è divenuto il piú fiero dei congiurati. Nel Voltaire[1] è lui il primo a proporre la morte di Cesare, e a Cassio che vorrebbe seguir l'esempio di Catone, osserva che il grande d'Utica ebbe la colpa di far tutto per la gloria, ma niente per Roma:

> Sa mort fut inutile au bonheur des humains.
> Faisant tout pour la gloire, il ne fit rien pour Rome;
> Et c'est la seule faute où tomba ce grand homme.

Nell'Alfieri, che s'attiene piú alla storia, è Cassio che inizia la congiura; Bruto non si rifiuta di prendervi parte, ma vuol prima vedere, se sia possibile d'indurre Cesare a renunziare alle sue brame ambiziose, ed egregiamente sostiene questo partito contro le obbiezioni di Cicerone e di Cimbro. Se in questo punto l'Alfieri si discosta dal Voltaire, lo imita nel far Bruto figlio di Cesare, e nel mettere Bruto nella terribile condizione di dover uccidere Cesare poco dopo che con un irrefragabile documento, quale è la lettera di Servilia, gli ha dimostrato di essergli padre.[2] Mentre nella tra-

[1] Come dimostra il Collischonn (p. 33 dell'op. cit.), nel far Bruto fin da principio capo della congiura il Voltaire si distacca dalla storia e dallo Shakespeare, e segue il Grévin.

[2] Dal titolo *Congiura di Bruto figliuolo di Cesare*, che diede alla sua tragedia, si può dedurre, che anche Sebastiano degli Antoni si fondasse sull'agnizione tra padre e figlio: non sappiamo,

gedia del Voltaire, sin dal principio del primo atto, Cesare rivela ad Antonio la vera nascita di Bruto, in quella dell'Alfieri il padre si scopre al figlio nel terzo atto, senza che Antonio ne sappia nulla, e l'agnizione cosí ritardata riesce piú commovente: Bruto, che accetta con ardore la proposta di Cassio di uccidere il dittatore ostinato nella sua ambizione dopo aver saputo d'esserne figlio (nella tragedia francese avviene il contrario) incarna meglio l'ideale del patriotta vagheggiato dall'allobrogo feroce. Nelle due tragedie rappresentasi Cesare caldo d'amor paterno e desideroso di far Bruto erede del regno: viva è pure in esse la lotta tra padre e figlio, che è lotta tra l'ambizione e la devozione alla patria, e davanti a queste potenti passioni si ritira sconfitto ogni dolce sentimento del cuore. L'Alfieri due volte, come il Voltaire, ci mette davanti Cesare e Bruto, che cercano di soggiogarsi a vicenda; se non che, a differenza del Voltaire, la seconda volta egli fa, con poca verisimiglianza, succedere il contrasto tra padre e figlio nel senato, in cui tutti hanno a stupire di quell'ignoto vincolo di sangue, che viene allora pubblicamente rivelato.

Col farlo figlio di Cesare non poco si toglie a Bruto. Il Voltaire e l'Alfieri furono forse indotti anche dall'esempio del primo Bruto, che condannò a morte i suoi figli, a fare il secondo uccisore del padre: per l'Alfieri quel riscontro dei due Bruti nella storia romana era

se egli avesse notizia della tragedia del Voltaire, la quale, se un anno prima che si pubblicasse quella del vicentino, fu rappresentata, non si stampò che alcuni anni dopo. Nella edizione delle opere complete del Voltaire, da me citata, è scritto che la *Morte di Cesare* fu rappresentata per la prima volta il 29 agosto 1732, e pubblicata nel 1753: il Quadrio, invece, cita una edizione della tragedia fatta in Londra nel 1736.

prezioso, ché da loro, per il ben della patria, i cittadini avrebbero imparato a soffocare nel cuore i piú santi affetti, come quelli di padre e di figlio. Lo Schlegel, per altro, osserva, che Roma ci porge parecchi esempi di padri condannanti a morte i figli, e per legge l'autorità paterna si stendeva fin sulla vita della prole; ma l'uccisore del proprio padre, fosse pure il salvatore della libertà, sarebbe apparso un mostro agli occhi dei romani. Il Cesarotti, che si professa appassionato ammiratore del Voltaire, non sa tenersi dal fare alcune obbiezioni su questo punto. Il fatto di Giunio Bruto, che sacrifica i figli alla patria, è atroce, ma non manca di ragioni. Un figlio è una parte di noi, e ucciderlo, perché ha tradito la patria, è come « recidere un membro infetto per la salute del corpo »: in Giunio la tenerezza cede al dovere. Ma in un figlio l'affetto verso il padre non è una tenerezza, è un dovere: « l'esistenza è il fondamento di tutti i beni, e delle stesse virtú », chi ce la diede, ha pieno diritto al nostro affetto. Bruto nella sua lettera ad Attico dice ch'egli non permetterebbe giammai nemmeno a suo padre, se tornasse in vita, d'aver maggior potenza delle leggi e del senato ma c'è qualche differenza da un'espressione entusiastica e vaga all'uccidere veramente il padre. L'austero romano « avrebbe fatto un'azione piú che abbastanza eroica, lasciando eseguir la congiura senza prendervi parte, e sostenendo poscia i compagni colla sua autorità ». Lo Shakespeare non volle raccogliere dalle pagine di Plutarco il sospetto, che Bruto fosse figlio di Cesare, tanto piú che lo storico in nessun luogo dice che del sospetto fosse partecipe Bruto stesso;[1] il Conti seguí lo Shakespeare, e fece bene.

[1] Quel luogo della lettera ad Attico, nel quale Bruto prorompe nella preghiera agli dei di toglier gli tutto anziché la ferma riso-

Il confidente, che nel teatro francese non suol mancare, riappare anche nella tragedia del Voltaire, ed è Antonio, nel cui petto Cesare versa le angosce del cuore. La prima scena di quella tragedia ha tutto il languore delle solite scene di confidenza. Col fare Antonio nemico di Bruto e Cassio, e col metterlo al fianco di Cesare qual consigliere ostinato della loro morte, il Voltaire come l'Alfieri, si ricongiunge al Conti; lo Shakespeare, invece, ce lo rappresenta cortigiano e adulatore, uomo ben pasciuto e amante dei giuochi, che non s'accorge della mala disposizione dei due amici verso di Cesare.

Nell'atto terzo della tragedia del Conti, Cesare, che ha or ora sedato il tumulto della plebe, si duole dell'ingratitudine di questa e del senato, e Antonio risponde che tanto all'una quanto all'altro è noto, che il fine dei mali dipende da un solo uomo, ma... E non vorrebbe continuare a parlare, ma obbligato da Cesare soggiunge che, finché vivranno Bruto e Cassio, nemmeno la vita sarà sicura al dittatore. Prima quelli si odiavano, ma ora stan sempre insieme, e di notte nella casa di Bruto si riuniscono con Cassio altri uomini audaci e malcontenti; anzi degli schiavi han trovato sparse nel foro e nel Campidoglio certe cedolette, nelle quali era scritto: *Bruto, ancora tu dormi?* Dolabella ha visto tutta Roma affollata intorno alla statua dell'antico Bruto, sotto la quale si leggeva: *E perché*

luzione di non concedere ad Ottaviano una potenza maggiore delle leggi e del senato, che non soffrí nell'uomo, che aveva ucciso, e che non soffrirebbe nemmeno in suo padre, se tornasse al mondo, prova che Bruto non credeva d'esser figlio di Cesare. Si disputa, per altro, intorno all'autenticità di questa, come delle altre lettere di Bruto. Vedi il bel libro di V. d'Addozio, *De M. Bruti vita et studiis doctrinae*, Neapoli MDCCCXCV, p. 196 e seg.

mai non vivi? Tu vorresti, o Antonio, dice il dittatore, che condannassi a morte Bruto e Cassio? — Ora no; aspetta il giorno, che passerai nell'Asia, per far troncare le loro teste — E la mia clemenza? — Ma la tua vita è in pericolo — Indegna morte non può mai cogliere un uomo forte — Almeno, dando la pretura a Cassio, ingelosisci Bruto — Io troppo l'amo — Piú che tu non possa amar Bruto, hai da temer Cassio. E il colloquio finisce seccamente coll'ordine di Cesare, che si mettano in libertà i tribuni: ordine che fa uscire Antonio in questa esclamazione: « o grande, o inusitata, o divina clemenza, e tutta tua! »

Una delle cose osservabili in questo colloquio è la rivelazione, che vien fatta a Cesare, dei biglietti incitanti Bruto a imitare il suo antenato. Non è che Antonio non possa informar Cesare di quegli scritti, e la storia sia peggio che tradita, ma giacché c'è un altro personaggio, che ha diritto, per cosí dire, a quegli scritti, e deve riceverne un nuovo impulso a mettersi su una strada, che non vorrebbe battere, qual guadagno ne viene a farne piuttosto l'oggetto di una denunzia, di cui in conchiusione Cesare non tien conto? E pure l'abate aveva davanti a sé l'esempio dello Shakespeare, il quale di quei biglietti fa l'uso piú ingegnoso che si possa ideare, senza offendere per nulla la storia. Anzi della storia, che ci dà Cassio come il vero promotore della congiura e l'istigatore di Bruto, il grande inglese si rende acuto interprete, immaginando, che Cassio vada la notte precedente agl'idi di marzo a gettare il foglio suggellato sulla finestra della casa di Bruto, e il servo lo ritrovi, e faccia leggere al suo signore, che, come abbiam visto, non potendo chiuder occhio per i gravi pensieri che lo molestano, si è levato di letto ancor prima di giorno,

Nel Voltaire Bruto trova i biglietti appiè della statua di Pompeo, e poi li mostra a Cassio, il quale dice che anche a lui sono state scritte le stesse cose. Ma la storia non narra che ci furono biglietti per Cassio, e il Voltaire colla sua invenzione guasta un po' la figura di Bruto, che finisce d'essere l'unico centro delle speranze dei liberali. L'Alfieri, dal suo canto, comprende bene che gl' « incitatori avvisi » sono esclusiva proprietà di Bruto, che ne parla ai congiurati, e col non farglieli trovar sulla scena, destinata allo svolgimento quasi intero della tragedia, evita l'artificio, o meglio l'inverisimiglianza del Voltaire, che espone i biglietti allo sguardo di Bruto, e li sottrae a quello di altro personaggio, come Antonio, il quale pur si muove nello stesso luogo, e se ha occhi, può benissimo vederli.

Nelle tragedie del Voltaire e dell'Alfieri si ha pure un colloquio tra Antonio e Cesare simile press' a poco a quello del Conti; Antonio per l'opposizione di Bruto, di Cassio e di altri alla proposta della guerra contro i Parti, consiglia il dittatore di disfarsi di queste teste pericolose; ma Cesare rigetta il consiglio, perché è padre di Bruto, e profondamente lo ama. L'Alfieri si scosta dal Voltaire nel far succedere il colloquio prima che Antonio sappia Cesare padre di Bruto, e prima che questi abbia appreso la vera sua nascita, ed è piú nel vero, perché la cortigianeria, se può spingere Antonio a mostrarsi cosí zelante della vita e del regno di Cesare da proporre la morte di due fieri avversari, quando egli ignora il vincolo di sangue tra Cesare e Bruto, dopo non gli permetterebbe piú di offendere in Cesare l'affetto di padre. Chi dà al colloquio tra il dittatore e Antonio minor verisimiglianza, è il Conti. Si badi sopra tutto che l'abate ha riunito in brevissimo tempo troppe manifestazioni ostili a Cesare, come le

disapprovazioni del popolo nei giuochi lupercali, il divieto dei tribuni d'incoronare le statue del dittatore, la loro ribellione ad Antonio, lo scontro sanguinoso, in cui han principal parte Bruto e Cassio: aggiungete gli atti di sdegno e le proteste di Porzia e i biglietti sediziosi, e poi sappiatemi dire, se Cesare possa aver la flemma di discorrere nel modo immaginato dall'abate. Il quale, è vero, non aveva intenzione, come l'Alfieri, di muover guerra al tiranno sulla scena, ma non gli occorreva aver anima di repubblicano per sentire il bisogno di mettere un po' piú di sangue nelle vene di Cesare.

Questi, dopo il comando dato ad Antonio, non rientra in casa, ma con un soliloquio dà tempo a Bruto e a Cassio di venire. E di dove vengono? Sappiamo, che Bruto e Porzia stavano davanti all'*aureo albergo*, quando Cassio portò la notizia, che Cesare colla sua presenza aveva rabbonito il popolo. Bruto, invitato allora da Cassio a recarsi da Albino, che li attendeva per concertare il da farsi, rispose d'aver concertato lui tutto, e che darà il suo capo per quello dei tribuni. Si supporrebbe, che Bruto facesse una cosa semplicissima, cioè non si movesse di lí, e aspettasse il ritorno di Cesare: invece non va cosí; né si comprende, quali sieno le azioni tacite seguite nell'intervallo tra il secondo e il terzo atto, che giustifichino, come Bruto non si trovi piú innanzi alla casa del dittatore, e vi sia entrata Porzia a spiare, secondo il suggerimento di Cassio, ciò che vi accade. Come poteva Porzia andar da Calpurnia a riferire, che il tumulto era sedato, se Calpurnia aveva voluto accompagnar Cesare chiamato in fretta da Dolabella? Cesare le aveva detto di rimanere, ma la fedele moglie aveva risposto di non esser meno coraggiosa di Cornelia, che nei pericoli

correva al lato di Pompeo; né v'era stato altro scambio di parole, per cui Calpurnia si fosse indotta a rientrare in casa. Non si può immaginare che Bruto andasse con Cassio da Albino, perché, quando fra poco Porzia uscirà dalla casa di Cesare, e chiederà un ferro da cacciare nel cuore del tiranno, egli per seguir l'inferocita sua moglie, che non vuole ascoltarlo, dirà a Cassio: « in breve ad Albino verrò ». Dunque non c'è stato.

Un benigno programma di governo, che Cesare espone a Bruto e a Cassio, dopo aver assegnato all'uno la prima pretura e la seconda all'altro, risveglia nel buon Bruto il dubbio, che si faccia male ad uccidere un uomo « atto a fondare, e a mantenere eterna la Repubblica antica ». E qui tra i due congiurati si ha una scena simile a quella che abbiamo visto seguir tra loro per il rifiuto della corona nei giuochi lupercali, e non ne resulta in minor grado la debolezza di Bruto, al quale basta, come dicevo, una qualsiasi dichiarazione benevola di Cesare per tornar sui suoi passi. Cassio non risparmia i suoi frizzi. « Ben sapev' io, egli dice, che la Pretura urbana sveglieria tanti affetti ». Non è che stia male che la lotta degli affetti si riaccenda in Bruto; ma questa lotta dovrebbe essere secreta, perché dall'amico non può mai sperare d'essere allegramente accompagnato su quella via, dove lo spinge l'amore per Cesare. Sarebbe stato meglio, che il Conti non avesse fatto fare al dittatore il lusinghiero programma; essendo quella l'ultima volta che egli parlava del governo di Roma prima della fatale andata in senato, la logica dei fatti avrebbe voluto, che tanto miele non ci fosse in bocca sua; così, senza molti rimorsi, Bruto sarebbe stato in grado di brandire il pugnale cogli altri congiurati.

Tanto piú questo era necessario, in quanto che mancava a Bruto quella fermezza che nasce da una coscienza rigida, contro la quale invano battono le lusinghe dei piú teneri affetti. Il Bruto del Conti non ci esalta, ma messo tra Cassio e Porzia, come a dire tra l'incudine e il martello, ci fa compassione. Anche il Buckingham nel terzo atto del suo *Cesare* fa dal dittatore offrire ai due congiurati le preture vacanti: ma se Bruto, per l'atto cortese, prova una stretta al cuore, non indietreggia piú davanti alla deliberazione di ammazzare il tiranno.

Il quarto atto è breve, e comincia con Calpurnia, che esce di casa colle chiome sparse per andare a placare i numi, perché in sogno ha visto tra le sue braccia il marito insanguinato e morto. Racconta a Cesare, che l'ha seguita, il sogno spaventevole, e gli vieta d'andare in senato; ella, per l'addietro, ha sempre disprezzato « del credulo volgo i pazzi sogni », ma la strage sognata, le pallide ombre di Pompeo e dei guerrieri caduti nelle guerre civili, che son comparse la notte, Porzia inferocita, i popolari gridi, l'austero Bruto e l'iracondo Cassio la turbano sí che cede suo malgrado ai presagi. Cesare respinge i timori di Calpurnia, ed è risoluto d'andare in senato. Viene Bruto: Calpurnia gli riferisce in breve il triste sogno, e gli ricorda d'avere appreso da lui che « le cose future il sogno esprime alle menti »; Bruto si sbriga con una risposta sibillina, che Calpurnia, come il lettore, non è certo capace di comprendere. Vengono Cassio e Albino ad annunziare che il senato si è riunito. Calpurnia si ostina a non permettere a Cesare di andare, e Cassio ne ribatte gli argomenti. Se ogni notte, egli conclude, tu avessi infausti sogni, quando si potrebbero radunare i senatori? Bruto esclama tra

sé: « ah non dicasi mai che Bruto a parte fu del fatto crudel », e parte: Cassio lo segue per consiglio di Albino. Il quale svela a Cesare, che i cavalieri e i senatori, convinti dalle ragioni sue e di Antonio, hanno deciso di proclamarlo re fuori di Roma: Cesare allora, sebbene Calpurnia continui a supplicarlo di temere il sogno, se ne va con Albino.

Evidentemente il Conti ha imitato lo Shakespeare in queste scene del quarto atto, che forse sono tra le migliori della tragedia. Calpurnia non entra affatto nelle tragedie del Voltaire e dell'Alfieri,[1] i quali si restringono alla sola congiura, e scartano dalla rappresentazione tutte le circostanze, che non sono parti integrali di quella. Il Voltaire, incalzato dall'unità di tempo, che intende nel senso più rigido e pedantesco, ci presenta Cesare in Campidoglio due o tre ore prima della morte; accenna però ai sinistri augurî per bocca di Dolabella, cosa che non fa l'Alfieri, che pur comincia dalla vigilia della morte. Le scene di Calpurnia, nel passar dalla tragedia dello Shakespeare nell'altra del Conti, hanno perduto non poca naturalezza, e la colpa è dell'unità di luogo, la quale ha obbligato l'abate a far succedere nella strada ciò che doveva rimanere fra le pareti della casa di Cesare per il carattere intimamente familiare. Togliendo a una scena l'ambiente adatto, voi la falsate, come se in un quadro sopprimeste i contorni, da cui la figura attinge la sua precisione. Un effetto stupendo ottiene lo Shakespeare nel trasportarci nella casa di Cesare, dopo che

[1] Nemmeno entra nel *Cesare* del Buckingham, che per semplificare i personaggi dello Shakespeare raccoglie in quella di Antonio anche la parte di Calpurnia trepidante, a causa del triste sogno, per la vita di Cesare.

in quella di Bruto abbiamo assistito alle ansie del congiurato e alle dolci premure di Porzia, che vuole esser messa a parte del secreto: lo spettacolo, che offrono le due famiglie, ci riempie l'anima di tristezza, e ci dispone a provar nella sua integrità l'impressione della tremenda catastrofe. La Calpurnia del Conti ha per il marito piú tenere preghiere, piú compassionevoli parole che non la Calpurnia dello Shakespeare, ma nello Shakespeare ha Cesare qualcosa di piú umano, cedendo per un momento alle lacrime della moglie. « Marcantonio dirà che io non sto bene, e per compiacerti rimarrò in casa »,[1] egli risponde alle insistenze di Calpurnia. Ma a rimuoverlo da questa deliberazione giunge in tempo Decio, che gli dimostra, quanto male farebbe a non presentarsi ai senatori, che gli hanno decretato la corona. « Se voi mandate a dire: io non voglio venire, i loro pensieri possono mutarsi. Di piú si diffonderebbe facilmente il motto schernevole di qualcuno: si sciolga il senato, finché la moglie di Cesare non farà sogni migliori. Se Cesare si nasconde, non bisbiglieranno essi: ve', Cesare ha paura? »[2] A queste parole il dittatore si vergogna d'aver ceduto alla moglie, e vuol subito il manto per recarsi in senato. Giungono Publio, Bruto, Ligario con altri con-

[1] Atto II, sc. II:

Mark Antony shall say I am not well;
And, for thy humour, I will stay at home.

[2] Atto II, sc. III:

If you shall send them word you will not come,
Their minds may change. Besides, it were a mock
Apt to be render'd, for some one to say,
« Break up the senate till another time,
When Caesar's wife shall meet with better dreams ».
If Caesar hide himself, shall they not whisper,
« Lo, Caesar is afraid »?

giurati, e poi Antonio, che sebben solito a passar le notti in orge, è stato questa volta in piedi per tempo. Lo Shakespeare non fa intervenire Cassio, e con ragione. Ricordiamoci che Cesare, vedendolo tra la folla dopo i giuochi lupercali, disse ad Antonio: « se il mio nome fosse suscettivo di paura, non conosco uomo che schiverei tanto presto, quanto quello sparuto Cassio ». [1] In casa di Cesare, in quel momento, la sua presenza sarebbe stata pericolosa.

Il Conti inverte le scene dello Shakespeare: prima a Cesare si presentano Bruto e Cassio, che lo avvertono della riunione del senato, e poi viene Albino a parteciparglì, che gli si vuol decretare la corona. Ognun comprende che la prima scena è inefficace, anzi oziosa: nello Shakespeare, invece, Publio, Bruto, Ligario e le altre persone, intervenendo dopo che Cesare ha appreso il proposito del senato, servono come di rincalzo all'opera astuta di Decio, alla quale involontariamente dà l'ultima spinta la presenza di Antonio, che mette Cesare in buon umore. Anche il Bruto dello Shakespeare, come quello del Conti, ha un sussulto, come una puntura di rimorso, ma in un momento che non poteva essere piú genialmente immaginato, quando cioè Cesare, salutandoli buoni amici, invita i convenuti a libar con lui prima di avviarsi al Campidoglio.

Nel Conti Calpurnia prevede troppo, specialmente nel soliloquio che fa, mentre Cesare si allontana con Albino; e ciò a scapito di quella sospensione, che, come sappiamo per bocca dell'abate stesso, è necessaria all'azione tragica, e cagiona diletto. A ogni modo, il

[1] Atto I, sc. II:

If my name were liable to fear,
I do not know the man I should avoid
So soon as that spare Cassius.

Conti dà a questa bella figura di donna le tinte piú vive: con lei ritorna il femminile, che la ferocia di Porzia aveva portato via, e si ricompone nella tenerezza sincera di moglie fedele e amante. Non si cancella in Calpurnia la sinistra impressione, che le han fatta i volti, a lei tuttavia presenti, di Bruto e di Cassio: allorché si son presentati a Cesare, per condurlo in senato,

> Grave era Bruto, e riguardava il cielo;
> Cassio agitato, e di furor fremea.

Non vale che Antonio, giunto or ora con sacerdoti, le dica che essi non potranno assalire in senato il dittatore e il console.

> Cassio ha in costume di fuggire, e a' Parti
> Lasciare in preda il Capitan Romano.
> E parmi ancor veder Bruto in Farsaglia
> Col corpo rannicchiato, e 'l capo basso
> Il destriero spronar verso Larissa.
> Vedi gli eroi che temi, e pongli a fronte
> Di Cesare, e del suo fedele Antonio.

Calpurnia continua a temere, e non sa darsi pace.

Il Conti immagina, che Cesare, prima di andare in senato, faccia un sacrifizio, e a principio del quinto atto ce lo rappresenta in contrasto col pontefice Cotta, il quale lo sconsiglia di muoversi di casa, perché non solo il sacrifizio è stato infausto, ma anche il sole si è oscurato, « senza che nube il veli, o Luna il cuopra ». Cesare, con molta meraviglia del pontefice, rinnega gli oracoli, gli augurî, i sacrifizi, e sostiene, che « nell'uso di ragion riposto è il vero culto dei Numi »; può curare auspicî infausti o lieti, chi prese d'assalto ottocento città, soggiogò trecento popoli, vide tre milioni d'uomini armati, uno ne uccise, e un altro ne impri-

gionò? Non so, quanto sia opportuno in quel momento il sacrifizio di Cesare: Plutarco ne parla sí, e lo mette nel novero di altri segni infausti, ma non dice che esso precesse immediatamente l'andata di Cesare in senato, come finge il Conti. S' attiene, invece, a Plutarco lo Shakespeare, che fa andar Cesare in senato subito che Decio lo ha persuaso con buoni argomenti (i quali sono in sostanza gli stessi dello storico) a non tener conto del sogno di Calpurnia. Perché Cesare si indurrebbe allora a sacrificare, se, come il Conti ce lo mostra, è cosí sprezzante dei riti superstiziosi, se il senato lo sta aspettando, e Albino gli dà fretta? Nemmeno è logico, che quando lo schiavo si presenta a fargli leggere le parole: « Oggi in senato temi », Cesare esca in un lungo discorso per dimostrare che nulla ha da temere, e s' egli morisse, il mondo andrebbe sossopra: se non cura i sacrifizi, come può dar tanto peso alle parole di uno schiavo? Nel nostro abate manca la logica degli avvenimenti, che dà all' opera d'arte, qualunque forma essa prenda, il vital nutrimento, e ingenera nell'animo del lettore, o spettatore che sia, quella persuasione della verità delle cose narrate, o rappresentate, che è tanta parte del diletto estetico. Un rapido sguardo allo Shakespeare basta a dare un' idea della logica d' una rappresentazione. Cesare, turbato dai tristi sogni della notte, comanda a un servo di dire ai sacerdoti, che facciano sacra offerta agli dei, e di recargliene il resultato. Intanto Calpurnia si è levata anch'essa di letto, ed è venuta a raccontargli il brutto sogno, e a scongiurarlo di non andare in senato. Torna il servo, e riferisce che gli auguri gli consigliano di non uscire, perché nella vittima non si è trovato il cuore. Cesare non vorrebbe curarsi del sacrifizio, ma in fine cede alle preghiere

di Calpurnia. Quindi entra Decio: la corona che questi gli fa luccicare davanti agli occhi, quell'oggetto di lunghi desiderî, che ora non un adulatore, ma il senato offre con un decreto, libera Cesare da ogni timore, da ogni riguardo. Noi siam persuasi, che procedendo cosí le cose, egli di necessità debba andare in senato, e la ragna per carpirlo non possa essere fatta meglio.

Nella tragedia del Conti allo schiavo succede Dolabella, che dice: — « nel Portico del Magno è preparato il seggio d'oro, e sono i Padri assisi ». Cesare gli ordina di congedar la guardia spagnola, perché vuole andar solo. Antonio crede giusto, che uscendo dal senato sia acclamato re del mondo dalle legioni; Dolabella le adunerà, e terrà pronte. Tutti vanno via; riman solo Cotta a meditar sulla minaccia dell'ecclissato sole, ma per poco, ché non si fa aspettare Calpurnia, la quale si presenta atterrita, perché le par sempre di veder tra le sue braccia Cesare morto. Cotta le racconta l'infausto sacrifizio del toro. Calpurnia lo prega di sacrificare agli dei d'Averno; ma il pontefice si rifiuta di far sacrifizi, che richiedono « della tacita notte il cupo orrore ». A un tratto entra uno schiavo, ed annunzia, che il senato, la plebe e i soldati corrono per la città impauriti, e risuonan d'armi il Campidoglio, il foro e la Curia. Calpurnia, presaga della sventura, corre subito al senato. Vien Dolabella, e racconta che, mentre colle legioni andava dal Campidoglio al Portico del Magno, vide uscire in fretta dal senato Bruto con un pugnale insanguinato, e dopo di lui Porzia scapigliata, Cassio e Albino; respinto dai senatori, che escono in folla, e dalla plebe, che s'affretta ad entrare, è stato qui portato dalla calca. Viene il collegio dei pontefici, e indi pallido e colle lacrime

agli occhi Antonio, che racconta come Cesare è stato ucciso in senato.

Deh Pontefici, udite, e 'l registrate
Per mia difesa ne' Romani Annali.
Della morte di Cesare innocente
È Antonio: Albino, Bruto, Cassio autori
Furo della Congiura, e della morte.
Albino con preghiere, e finte voci
Mi trasse fuori del Senato allora
Che sopra il seggio d'or Giulio s'assise,
Cinto da turba supplicante, e amica.
Stavan da lungi taciturni e gravi
E Bruto, e Cassio, e del consiglio loro
Orma, o color non appariva in essi.
Chi potea poi di tradimento, e frode
Albino sospettare? Albino erede
D'una gran parte de' Cesarei beni,
Albino promotor del nome Regio?
Mentr' ei mi parla un gran rumore ascolto
In Senato: io v'accorro, e veggo Giulio,
Che in sembiante magnanimo e feroce
Di cento ferri riparava i colpi,
E solo resisteva a cento armati.
Io grido, Me uccidete, e in luogo santo
Uom sagrosanto rispettate. Ed urto
La calca, che piú densa ognor s'affolla
Intorno al Dittator. Ne smanio, e corro
Qua e là cercando, e dimandando aita.
Ma son confusi, e sbigottiti i Padri,
E fuggire, o soccorrere, o gridare
O non sanno, o non osano. La turba
Incalza Giulio; e Cassio, e Cimbro, e Casca
Gl'impiagan a vicenda il dorso, e 'l petto.
Bruto alza il ferro; Cesare lo guarda
Con languid'occhio, e sospirando dice
Le voci estreme: E tu mio figlio ancora?...
E per l'orror del parricidio avvolse
Entro la toga l'impiagato capo;
E offerto a' colpi volontario il petto
Con dignitate Imperatoria cade

A' piè del Magno insanguinando il suolo
E 'l Simolacro.

Cotta domanda dove lasciò i congiurati. Nel morto corpo, risponde Antonio,

infellonir piú volte
I Congiurati e rinnovar le piaghe.
Ma non sí tosto ebber saziate l'ire,
Che pentiti ed attoniti l'un l'altro
Si miravan tacendo. In vista loro,
Al cadavere illustre io discopersi
L'insanguinato, e illividito volto,
Ch' era ancor grande, e minacciar parea,
Rivolto contra il Ciel, Roma, e gli Dei.
Non osaro mirarlo i Congiurati,
Ma sen fuggiro taciti ed incerti
Verso il Tarpeo.

La tragedia finisce con queste parole di Cotta:

Guerre, orride guerre!
O di qual sangue spumar veggo il Tebro!
L'are vostre servate, o santi Numi.

IV

La morte di Cesare è narrata, come si vede, dal Conti, che è seguito dal Voltaire; invece lo Shakespeare e l'Alfieri la rappresentano sulla scena. Il Conti e il Voltaire erano impediti dall'unità di luogo. Sappiamo ormai con quanti sforzi il nostro abate tira tutti i suoi personaggi innanzi la casa di Cesare; e non è certo tra i minori quello ch' egli fa immaginando che alla morte di Cesare la calca spinga Dolabella alla presenza di Cotta. Come allora intervenga anche Antonio, non è facile comprendere; la storia dice che, appena morto il dittatore, egli pensò bene di mettersi in salvo nascondendosi. Ma se non era lui, chi avrebbe

potuto [1] ai curiosi spettatori descrivere minutamente la morte di Cesare? Uno schiavo sarebbe parso indegno. Il Voltaire, che pose come unica scena della sua tragedia il Campidoglio, finge che si sentano dal di dentro (« derrière le théâtre », egli scrive) le grida dei congiurati, che pugnalano il tiranno, e poi venga fuori Cassio coll'arma insanguinata in mano; ma si può affermare che del luogo si riesca ad avere in tanta indeterminatezza un'idea chiara? Fatto sta, che con quell'unica scena il Voltaire ci s'imbroglia anche lui, perché fa dire a Cassio, quando si ordisce la congiura: « ne balançons donc plus, courons au Capitole », come se coi compagni non si trovasse sul Campidoglio. Anche nel Voltaire, dopo l'uccisione di Cesare, si presenta Antonio; lo precede, però, Cassio, il quale avverte il popolo di non credere a quanto dirà quel servo del tiranno. Ma se Cassio teme che Antonio guasti l'opera dei congiurati, perché non toglierlo di mezzo, o non vietargli almeno di parlare? Innamorato della stupenda scena dello Shakespeare, in cui Antonio, con un abilissimo discorso [2] riesce ad aizzare il popolo contro gli uccisori di Cesare, il Voltaire vuole appropriarsela, ma finisce per sciuparla. Antonio nella

[1] Il Quadrio (op. cit., vol. III, p. 187) osserva, che il Conti, « volendo in un solo Atrio far succedere ogni scena, fa venire Antonio a recar la morte di Cesare, mentre persona non ha ivi, a cui debba annunziarla ». Ma non c'erano Dolabella e Cotta? Il Quadrio continua: « io ho udito questo valente poeta a riprovar egli stesso molte cose in questa sua Opera; e so, che pensava a farne una nuova edizione con darla fuori riformata, e corretta ».

[2] Il Cesarotti scrive: « Appiano ci lasciò un abbozzo di questo discorso, ma Shakespeare l'ha trattato con tanta eccellenza, che può passarne per inventore ». Non sappiamo, se lo Shakespeare leggesse mai Appiano; certo è, che il discorso, che

tragedia inglese parla al popolo, ma dopo essersi amicati i congiurati, dopo aver ricevuto da Bruto il permesso di parlare: Cassio (lo Shakespeare non dimentica Plutarco, come il Voltaire) si oppose vivamente a questo permesso, anzi per lui Antonio avrebbe dovuto far la fine di Cesare. Col far parlare Cassio al popolo, il Voltaire non osserva quella che abbiamo chiamata logica degli avvenimenti: se in Bruto, sommamente venerato e amato, il popolo aveva fiducia, a lui toccava parlare più che a Cassio, che nella congiura, quale la immagina il tragico francese, occupa il secondo posto. Lo Shakespeare fa in scena parlare Bruto, non Cassio. Il Cesarotti osserva, che per il Voltaire il far comparire Bruto in pubblico, dopo l'uccisione di Cesare, « sarebbe stato un insultar la natura,

lo storico fa recitare ad Antonio, non ha alcuna somiglianza con quello del poeta inglese.

Il Cesarotti osserva che nel Voltaire il popolo, al discorso di Antonio, si va cambiando con gradazione, mentre nello Shakespeare, dopo le prime parole del console, si cambia troppo facilmente, e « si accende per modo, che riguardo al suo fine, quasi la metà della parlata divien superflua ». Non è vero che nello Shakespeare il popolo si cambia troppo facilmente: prima di tutto il popolo non comincia a pronunziare i suoi giudizi se non dopo una parlata non breve di Antonio, il quale, mentre non vuol mettere in dubbio l'onoratezza di Bruto, sa abilmente scagionar Cesare da ogni accusa, con cui quegli nel suo discorso ha cercato d'offenderne la memoria; e i giudizi del popolo accennano sì a un mutamento, che la sua coscienza va subendo, ma intero si ha il mutamento solo allora che Antonio con finta reticenza legge il testamento del dittatore. Il Cesarotti osserva pure, che « il corpo di Cesare, che nella tragedia francese comparisce all'improvviso, quando gli animi sono già preparati, è come un colpo di riserva, che trionfa d'ogni ostacolo, ed assicura la vittoria ad Antonio: nell'inglese il cadavere di Cesare esposto sin dal principio della scena vi resta qualche tempo ozioso, e non fa il principal effetto ».

dopo averla sacrificata »: « Bruto in lontananza è ancora un eroe, avvicinato agli occhi diventa l'uccisore del padre ». Ma se Bruto era propriamente convinto d'aver compiuto un dovere, il Voltaire cade in una inconseguenza col toglierlo dalla scena allora che, arringando il popolo, egli avrebbe potuto mostrare, quanto cara gli era stata la libertà della patria. Bruto che si nasconde, non è un eroe, ma piuttosto un delinquente, che la coscienza del misfatto punge e persegue.

All'Alfieri sapeva male negare agli spettatori il gusto di veder Cesare cadere sotto i colpi dei congiurati, e non si fece scrupolo di violare l'unità di luogo, trasferendo la scena dal Tempio della Concordia alla Curia di Pompeo. Se i tiranni dovevano morire sul

Lo Shakespeare non ha nessuna colpa: il corpo fu veramente portato alla presenza del popolo prima che Antonio desse principio al suo elogio, e il poeta non credette, dilungandosi dal vero, di rifare la storia.

Nel Voltaire Antonio, prima d'informare il popolo della suprema volontà del dittatore, gli svela che Bruto è figlio di Cesare. Il popolo esce in un *Ah! Dieux!*; e quando apprende, che Cesare, morendo, lo chiamò figlio (« O mon fils! disait-il », scrive il Voltaire; lo Shakespeare pone in bocca a Cesare le parole latine: « Et tu, Brute »), esclama indignato: « O monstre que les dieux devaient exterminer avant ce coup affreux! » Che il popolo inorridisse al sentire che uno dei congiurati era stato da Cesare fatto erede di una parte dei suoi beni, è storico, ma quel congiurato non è il nostro Bruto, sibbene Decimo Bruto. Appiano così racconta (*Romanarum historiarum de bellis civilibus* lib. II, traduzione latina del testo di Amsterdam, 1670): « Sed maxime miserationem movit, quod Decimus Brutus inter secundos haeredes scriptus erat filius. Solent enim Romani alteros haeredes ascribere, si forte contingat priores haereditatem non adire. Id vero ut nefarium facinus omnes exhorruerunt, coniurasse in Caesaris caput eum qui adoptatus sit in filium ».

palcoscenico, non era giusto che Cesare facesse eccezione: d'altra parte, l'Alfieri comprendeva benissimo che la scena dei congiurati avventantisi a Cesare coi ferri era di grande effetto, tanto piú che tra quelli c' era il figlio, sordo ad ogni voce del cuore per devozione alla patria, e renunziarci per l'unità di luogo era sacrificar troppo ad una regola, che allora gli dové parere piú che mai arbitraria. Bruto non ferisce, ma rimane immobile coll'arma in alto: il vederla tingere di sangue paterno sarebbe stato spettacolo troppo atroce.[1] L'Alfieri ebbe il buon senso di far parlare al popolo Bruto non Cassio, che si perde tra gli altri congiurati. Essendosi proposto di ricavar dalla tragedia « un giusto e immenso amore di libertà », egli non la termina coll'arringa di Antonio in lode e favore del morto Cesare, come fa il Voltaire, il quale viene a conseguire l'effetto contrario. Non senza ragione la

[1] Certamente, in questo punto piú che mai, l'attore deve venire in aiuto del poeta, e col gesto e coll'atteggiamento rappresentare il terribile stato d'animo di Bruto, che non può pronunziare se non poche parole.

Quando i congiurati corrono addosso a Cesare, e lo trafiggono, Bruto dice: « E ch'io sol ferir nol possa?.... » Il Carmignani nella sua *Dissertazione accademica sulle tragedie dell'Alfieri* credette che Bruto pronunziasse quelle parole con voce non di uomo ma di furia, perché non potevasi « accostar per fare il suo colpo », e osservò: « che essendo addosso a Cesare, e pugnalandolo, Bruto gridi di voler ferire, per il sol piacer di ferire, questo è un orrore, di cui la natura umana non è stata capace mai, e che le scene non hanno ancor visto ». Il granchio preso dal critico era grosso, ma in una delle giunte alla seconda edizione del suo scritto, (p. 116, Firenze MDCCCVII) egli ritirò lo sproposito, concedendo, in una nota, « che Bruto si dolga di non poter ferir Cesare, non perché fino a lui giunger non possa, ma perché pensa disdirsi a un figlio di uccider suo padre ».

tragedia italiana s' intitola *Bruto secondo,* e quella francese *La morte di Cesare.*[1]

Oltre dell'unità di luogo, un'altra ragione vietava al nostro abate di far morire Cesare sulla scena, il credere cioè che non stesse bene porre sotto gli occhi degli spettatori un fatto atroce. Il Gravina aveva scritto: « Avvengono ancora nelle favole delle morti, svenimenti, duelli e cose simili, le quali debbono per relazione agli orecchi, non per vista agli occhi venire: sí perché la vista delle cose atroci offende troppo l' interno senso; sí perché non si possono portare a tanta naturalezza e verisimilitudine, che non riescano freddi, per essere apparente la finzione; sí alla fine perché non è fatta dalle parole: dalle quali per via degli orecchi possiamo concepire quel che agli occhi si presenta ». [2] Le tre ragioni addotte dal Gravina non reggono, e c' è proprio da meravigliarsi, come un ingegno tanto acuto le avesse reputate buone. Che i fatti atroci

[1] Il Cesarotti osserva che, siccome il discorso di Antonio tende a destare la compassione per Cesare, il Voltaire, che s'era proposto un fine diverso, « ebbe la delicata avvertenza di por l'antidoto accanto al veleno cosi innanzi, come dopo. Poiché prima Cassio previene il popolo e lo avverte a diffidarsi degli artifizi d'Antonio, e poscia quando il discorso ottenne il suo effetto, Antonio, rivolgendosi a Dolabella lo stimola ad unirsi con lui e a tentar di succedere a Cesare col pretesto di vendicarlo ». Non pare che regga l'osservazione del Cesarotti. La compassione per Cesare non si evita né colle parole di Cassio, le quali pronunziate da un congiurato, da un interessato nella causa, non possono aver gran peso, né colle parole di Antonio, perché, se mai, esse suonano biasimo per chi le dice, per chi, osando di credersi un novello Cesare, vuole succedergli nell' autorità. Il *pretesto* di vendetta non è espresso da Antonio, né si può vedere nel francese « en courant le venger ».

[2] Vedi nelle *Prose* cit. il cap. XIII del libro sulla *Tragedia.*

possano offendere l'interno senso, nessuno lo nega, ma bisogna misurare un po' codesta atrocità, e distinguere fatto da fatto: il Gravina, cosa singolare, mette tra i fatti atroci financo gli svenimenti e i duelli. Dire poi che i fatti atroci non si possono rappresentare con tanta naturalezza e verisimiglianza, che non riescano freddi, è voler negare all'ingegno di un poeta, senza averne diritto, la capacità di ben immaginare. Coll'asserire, in fine, che non è imitazione poetica quella che non è fatta dalle parole, il Gravina abolirebbe addirittura la poesia drammatica o rappresentativa, la quale è quella che è, perché fa succedere sulla scena piú che non esponga alla vista colle parole. Del resto la teoria del Gravina [1] il nostro abate non segue che in parte. Chi colla sua paragona le tragedie del Voltaire e dell'Alfieri, vede subito che in queste l'azione è povera, molto si parla, ma poco si agisce, la congiura si mena a termine senza che incontri ostacoli, senza palpiti e dubbiezze dei congiuratori; nell'altra

[1] Il CESAROTTI nel suo *Ragionamento sul diletto della tragedia* ha delle buone osservazioni intorno alle cose che possono, oppur no, essere rappresentate sulla scena. Conchiude cosí: « se la vista del fatto terribile o compassionevole non contiene nulla di sozzo e di vile, s'ella è necessaria al compimento dell'azione, se accresce l'interesse, se giova a render piú importante la massima della tragedia, s' è desiderata dallo spettatore, se una narrazione messa in suo luogo riuscirebbe fredda, poco naturale, e noiosa, i tragici fanno egregiamente a consultar in questo punto, come negli altri, piú la ragione e l'esperienza che l'autorità. Tutto è narrazione appresso i Greci, tutto azione appresso gl'Inglesi; non è proprio che degli spiriti d'un gusto delicatissimo, e di un giudizio assai fino di sfuggire ugualmente il difetto degli uni e degli altri, e distinguer con precisione quali fatti debbano nascondersi intieramente, quali intieramente mostrarsi, e quali in parte esporli alla vista, in parte rimetterli all'immaginazione ».

piú sono i personaggi, e piú operano sulla scena, due donne riescono colle ansie del loro cuore se non a inviluppare l'azione, a imprimerle certo maggior moto, e la congiura minaccia ogni tanto di fallire. S'intende, che lo Shakespeare col suo esempio dové rimorchiare il nostro abate, ma se si riflette che avrebbe potuto trarre a sé anche il Voltaire e l'Alfieri, e questi resistettero, impicciolendo, che è peggio, coll'agnizione tra padre e figlio, uno dei piú grandi fatti della storia romana, il merito del nostro abate cresce non poco. Curioso è, poi, che tra lo Shaskespeare e il Conti da una parte, ai quali avrebbe pur potuto volgere il suo sguardo, e il Voltaire dall'altra, l'Alfieri imiti il « francese nato plebeo, e sottoscrittosi nelle sue firme per lo spazio di settanta o piú anni: Voltaire gentiluomo ordinario del re »! [1] Come l'Alfieri si augurava, il tempo ha dimostrato, che il bel soggetto drammatico della storia romana si addiceva meglio a lui che a un Voltaire, ma il francese nato plebeo, fornendo al nobile italiano gli elementi principali della tragedia, ebbe vendetta allegra del superbo disprezzo, onde quegli lo colpiva. [2]

[1] Son parole dell'Alfieri, che nella sua *Vita* (cap. XVI dell'epoca IV) racconta come al sentire dalla sua donna che le era sommamente piaciuta una recita del *Bruto* del Voltaire, gli si riempí istantaneamente di una rapida e disdegnosa emulazione sí il cuore che la mente, e fece tutt' e due i *Bruti*.

[2] Si possono fare altri confronti fra le due tragedie. In amendue Cesare si raccomanda ad Antonio per riuscire a domar l'animo fiero di Bruto. La prima scena dell'atto III nel Voltaire si riscontra colla prima dell'atto IV dell'Alfieri, se non che in questo, invece di tutti i congiurati, soltanto Cassio e Cimbro aspettano Bruto. Nell'una e nell'altra tragedia Bruto, che ha rivelato ai congiurati d'esser figlio di Cesare, accarezza ancora la speranza di poter mutare il tiranno e attende da questo un'ultima prova,

Il Conti s'era proposto di rappresentare un'azione vera, di fare una tragedia storica: ma per quanta buona volontà avesse, ci poteva riuscire? Le due unità di tempo e di luogo gli toglievano la libertà, che gli era necessaria per dare ai fatti il loro sviluppo naturale, per seguire i personaggi storici nei diversi momenti del loro operare e spiarne i pensieri, i sentimenti. Le due unità sono il letto di Procuste, su cui il poeta adagia i fatti: le storpiature da questi subite egli cercherà di celare con mezzi suggeritigli dalla fantasia, ma invano, ché sarebbe come pretendere di far passare per uomo sano di membra chi ha una gamba di legno o qualche altra parte del corpo posticcia. Il Manzoni chiama storico il sistema drammatico che abolisce le due unità, e dimostra da par suo che esse malamente obbligano il poeta a creare, mentre i fatti son lí che aspettano ch' egli vi metta su la mano, pronti nella loro verità a scuotere l'animo altrui piú che non possa qualsiasi trovata fantastica. La parola creare, osserva il Manzoni, si prende ordinariamente in un senso molto volgare, che non è il giusto e proprio: crea veramente il poeta, quando non si ribella alla storia, ma se ne fa interprete, e rappresenta i fatti e i caratteri degli uomini quali realmente sono stati. La storia espone il lato esteriore degli avvenimenti, ciò che hanno operato gli uomini: il di dentro, per cosí dire, degli avvenimenti, i pensieri degli uomini che vi hanno avuto parte, le loro intenzioni, i secreti giudizi che li han guidati, il tumulto

prima di procedere all'uccisione. È bene pure notare, che rivelata la sua nascita, Bruto nel Voltaire chiede agli amici che cosa debba fare, mentre nell'Alfieri non ha bisogno di esortazione alcuna per anteporre al suo genitore la patria.

delle passioni, i contrasti della volontà nello svolgersi dell'azione, ecco il mondo ignoto, che il poeta ci deve scoprire, e non è in grado di scoprirci, se non è dotato di fantasia e immaginazione potenti. Compito suo è ridar vita ai personaggi, ricostruire i loro discorsi, far palpitare i loro cuori, svolgere una sequela di fatti così bene ordinati da trasportarvi in mezzo lo spettatore e farlo vivere nel passato, rendere insomma alla storia la parte perduta. [1]

La storia viva non si ha nel nostro abate, in cui scarsa era la facoltà immaginativa, per quanto grande l'erudizione, ma nel poeta inglese, che ebbe agili e larghi i voli della fantasia, pronto e acuto l'intuito di psicologo. Non manca nel Conti il contrasto che veramente c'era, tra l'indole di Bruto e quella di Cassio, ma sono tutte e due esagerate, e Bruto da meditativo e

[1] Il Manzoni, nel suo celebre discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d' invenzione*, involge in una stessa condanna il romanzo storico, il poema epico e la tragedia storica. Riconosce per altro che gl' inconvenienti, che nascono nella tragedia storica, differiscono, e nel modo e nel grado, da quelli dell' epopea, perché, mentre l'epopea adopera « un istrumento medesimo e per la storia e per l'invenzione, quale è il racconto », nella tragedia « è sempre la poesia che parla », e « la storia se ne sta materialmente di fuori ». La tragedia può, meglio del poema epico, schermirsi della storia, ma questa, anche di fuori, « riesce a farsi sentire e a far valere le sue pretensioni ».

Non vogliamo qui discutere l'opinione del Manzoni: con una certa larghezza ciò ha fatto il Cestaro in un bell' articolo sulla *Storia nei Promessi Sposi* (*Nuova Antologia*, fasc. del 1° maggio '92). Il Manzoni vuole l'opera d'arte tutta d' un pezzo, tale che non abbia il lettore a distinguervi il vero positivo dalle cose inventate, né vi si richiedano due assentimenti, storico l'uno, poetico l'altro. Veramente negare all'opera d'arte l'elemento storico, dichiarando falso ogni intreccio di vero e di fantastico, è scac-

mite diventa debole, fiacco, e violento, temerario Cassio. Un sintomo del difetto d'arte nella rappresentazione d'un carattere è appunto il vederne dominare, sollevata oltre il segno, la dote principale che lo distingue, e ritrarsi e sparire le altre secondarie, delle quali invece bisogna tener molto conto, perché sono come nella produzione d'un suono le cosí dette armoniche, che, dandogli un timbro speciale, ne modificano la natura. Bruto è uno stoico, ma non ha il carattere duro e alquanto feroce, proprio di que'filosofi; [1] umano, pietoso, di facile sensibilità ha pur viva e profonda coscienza de'suoi doveri, e da un momento all'altro il filosofo può mutarsi in uomo d'azione. I suoi miti sentimenti non s'accordano col dovere che gl'impone la libertà pericolante; riflette, medita, ma non dà di sé lo spettacolo compassionevole di Amleto trascinantesi faticosamente di dubbio in dubbio, e deve contenersi

ciarla da un campo, in cui essa ha sempre mietuto largamente. Quella illusione, che il Manzoni in astratto dice che non si può conseguire dai componimenti misti di storia e d'invenzione, col fatto è stata ed è l'effetto di parecchie grandi opere d'arte, nelle quali il poeta ha saputo tessere cosi bene la sua tela da non lasciarvi distinguere la diversità delle fila, e il lettore, trascinato dalla viva rappresentazione delle cose, non ha tempo né agio di separare quanto possa essere realmente accaduto, da ciò che è immaginario. Il ragionamento del Manzoni è una stupenda esercitazione astratta d'ingegno sottilissimo, alla quale contradice il caso pratico di questa o quella opera d'arte. Falso è il romanzo storico, sostiene il Manzoni; ma chi oserebbe dire che falso è il romanzo dei *Promessi Sposi?*

Sull'elemento storico nella tragedia discorre il Lessing nella *Drammaturgia di Amburgo* (p. 117 e segg., e p. 155 e segg. della traduzione francese, Parigi, 1873).

[1] Vedi Mézières, *Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques*, p. 436, Paris, 1892.

dentro certi limiti il paragone, che si è voluto fare tra il romano antico e il principe danese. Il Conti è piú nel vero rappresentando Cesare, e si scosta, come aveva già fatto il Buckingham, dallo Shakespeare, la cui creazione è, per questa parte, frettolosa e inadeguata. Parrebbe, che il tragico inglese, tutto intento a ritrarre i due congiurati, e specialmente Bruto, volesse piú che il Cesare reale, mostrarci il dittatore arrogante, quale apparisce agli occhi de' liberali romani, e giustificare la congiura; e alla verità del personaggio rimedia tardi, e forse non piú in tempo, col meraviglioso elogio funebre, che fa pronunziare ad Antonio. Simile a quello del Conti è il Cesare del Voltaire: coraggioso, magnanimo, egli non si circonda di una guardia fedele, che avrebbe potuto formare dei suoi veterani, e sordo alle pietose parole di una donna, ai presagi e agli amichevoli consigli va solo al senato, dove il suo disprezzo della morte risalta tra i pugnali di fanatici repubblicani, che profittano della fiducia del loro benefattore per tradirlo. Né il Conti, né il Voltaire, per altro, sanno raffigurare i fatti nel loro storico, reale svolgimento, come riesce allo Shakespeare; meno del Conti il Voltaire, il quale del sospetto, che Bruto sia figlio di Cesare, fa il nodo della tragedia. [1]

Lo Shakespeare, che dà la maggiore importanza ai congiurati, si tiene stretto a Plutarco: leggete prima lo storico e poi il poeta, e v'accorgerete subito che questi ha sceneggiata la vita di Bruto, volgendo mirabilmente in dramma il racconto. Forse non c'è scena

[1] « La grande lutte du sénat contre l'empire se cache dans un parricide » dice, il Villemain (*Cours de littérature française*, t. I^{er}, p. 228, Paris, 1841).

nello Shakespeare, che non abbia il suo accenno in Plutarco; dal seme che lo storico ha gettato in una sua pagina, è nato rigoglioso il fiore del poeta. La tenera scena di Bruto e Porzia è abbozzata da Plutarco, che mostra qualità drammatiche notabili: lo Shakespeare la compie circondandola di tutta la soavità, che spira la virtú coniugale, e dà alla rappresentazione tale apparenza di verità da lasciarsi di molto indietro lo storico. [1] Se Plutarco riferisce delle parole notevoli di qualche personaggio, lo Shakespeare le raccoglie, e come pietre preziose le incastona in questa o quella scena, dove conseguono tutto il loro effetto. Il poeta insomma, pigliando di mano allo storico tutte le fila spezzate, le rannoda, e ritesse intera la trama dei fatti.

Lo Shakespeare dispiega, nello sceneggiare Plutarco, tanta potenza di fantasia, quanta forse non glie ne sarebbe occorsa per inventar ogni cosa di pianta, e rappresentandoci la congiura, induce a credere fermamente che le cose succedessero proprio a quel modo. Il nostro abate nelle pagine di Suetonio, di Dione, di Plutarco non seppe rintracciar la vita dei personaggi e tutti i sottintesi degli avvenimenti, e la sua tragedia

[1] E. Rosseeuw Saint-Hilaire nel suo *Jules César* (*Cours professé à la Sorbonne en 1844 et 1863*) scriveva: « Jalouse (*Porcia*) de tout partager avec son mari, elle ne veut pas être tenue à l'écart de son dessein, qu'elle a soupçonné. Fille et femme de stoïciens, elle veut s'aguerrir à la douleur, et se blesse profondément à la cuisse, pour s'essayer elle même, et montrer à son mari ce qu'elle peut supporter. Ce n'est pas dans Plutarque, c'est dans Shakespeare qu'il faut lire cette scène touchante, noble et saint idéal où les tendresses de l'épouse se mêlent à l'energie de la matrone romaine, compagne des desseins et des dangers de son mari! »

non produce in noi quella illusione, che è, come dice il Manzoni, lo sforzo e il premio dell'arte. [1]

[1] La tragedia del Conti ha un prologo e alla fine di ogni atto, eccettuato il quinto, un coro. « Il prologo, scrive l'abate nella sua lettera al Bentivoglio, è fatto ad imitazione di quello dell'ombra di Polidoro d'Euripide, ed espone il suggetto e l'ordine dell'azione »: parla l'ombra di Pompeo. I cori sono tratti dalla materia dell'atto, e sono cantati « non dalle genti, che restano sempre nel teatro » non ammettendone l'autore, ma « da quelle che seguono gli attori dell'ultima scena d'ogni atto ». Così, « alla fine del primo Dolabella è seguito da coloro, che fuggirono al castigo de' Tribuni: alla fine del secondo e del terzo Cassio e Albino sono seguiti da alcuni congiurati; ed alla fine del quarto Antonio è seguito da' Sacerdoti di Cesare, de' quali egli era Capo ». In principio questi cori mancavano alla tragedia; l'autore li aggiunse dopo, ad esortazione anche del Martello, il quale li credeva necessari alla perfezione dell'opera. Poté anche ricordarsi del Buckingham, che introdusse i cori nelle sue tragedie, e volle che fossero cantati, tra un atto e l'altro, invece degli usuali intermezzi musicali.

Biblioteca Critica della Letteratura Italiana

diretta da FRANCESCO TORRACA

Volumi pubblicati

1. GIESEBRECHT GUGLIELMO, **Dell' istruzione in Italia nei primi secoli del Medio Evo,** traduz. di C. Pascal. L. 1, 20
2. OZANAM ANTON FEDERICO, **Le Scuole e l' Istruzione in Italia nel Medio Evo,** traduzione di G. Z. I. . . . » 1, 00
3. CAPASSO BARTOLOMMEO, **Sui Diurnali di Matteo da Giovenazzo,** nuova ediz. riveduta e accresciuta dall'A. » 1, 20
4. ZENATTI ALBINO, **Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana,** nuova ediz. riveduta e accresciuta dall'A. . » 1, 00
5. PARIS GASTON, **I racconti orientali nella letteratura francese,** traduz. di M. Menghini autorizzata dall'A. . . » 0, 80
6. SAINTE-BEUVE, **Fauriel e Manzoni — Leopardi.** . . » 1, 30
7. CARLYLE TOMMASO, **Dante e Shakespeare** . . . . » 0, 60
8. PARIS GASTON, **La leggenda di Saladino** . . . . . » 1, 00
9. CAPASSO BARTOLOMMEO, **Ancora i Diurnali di Matteo da Giovenazzo** . . . . » 0, 60
10. CAMPORI GIUSEPPE, **Notizie per la vita di L. Ariosto.** » 1, 20
11. CARDUCCI GIOSUÈ, **Su l'Aminta di T. Tasso.** Saggi tre. Con una Pastorale inedita di G. B. Giraldi Cinthio. » 1, 20
12. CIAMPOLINI ERMANNO, **La prima tragedia regolare della Letteratura Italiana** . . . . » 0, 50
13. CASINI TOMMASO, **La giovinezza e l' esilio di Terenzio Mamiani** . . . . » 1, 00
14. ZUMBINI BONAVENTURA, **Il Ninfale Fiesolano di G.** Boccaccio, nuova ediz. riveduta e accresciuta dall'A. » 0, 50
15. KERBAKER MICHELE, **Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti.** . . . . » 0, 50

16-17. DE AMICIS VINCENZO, **L' Imitazione Latina nella Commedia Italiana del XVI secolo,** nuova edizione riveduta dall' autore . . . . » 1, 20

18. JEANROY ALFREDO, **La Poesia francese in Italia nel periodo delle origini.** Traduzione italiana riveduta dall' Autore con note e introduzione di Giorgio Rossi . » 1, 00

19-20. BARBI MICHELE, **Notizia della vita e delle opere di Francesco Bracciolini** . . . . » 1, 40

21. COLAGROSSO FRANCESCO, **La prima tragedia di Antonio Conti.** Nuova edizione accresciuta . . . . . » 0, 60

In corso di stampa e in preparazione

OSCAR SCHULTZ-GORA, **Le Epistole del Trovatore Rambaldo da Vaqueiras a Bonifazio I Marchese di Monferrato.** Traduzione di G. Del Noce, con aggiunte dell'Autore.

SALVIOLI GIUSEPPE, **L' istruzione pubblica in Italia** nei secoli VIII, IX e X.

Si pubblicherà un volume ogni mese.